



Romansk Forum Nr. 1 - 1994

Ulleland, Magnus: Per aspera ad astra	3-9
Nordahl, Helge: Refleksjoner omkring begrepet parataxe	11-23
Rydning, Antin Fougner: Kan den interpretative oversettelse berike fremmedspråkpedagogikken	25-37
Nilsson, Kåre: Gerundium og (andre) predikative bestemmelser	39-43
Prytz, Otto: Kommentarer til "Gerundium og (andre) predikative bestemmelser"	45-58
Prytz, Otto: Notas sobre las preposiciones simples en español moderno	47-58
Sletsjøe, Anne: Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen	59-78

PER ASPERA AD ASTRA

Magnus Ulleland

Å setje om Dantes guddommelege komedie til eit anna språk kan innebere så mangt, alt etter omsetjaren si skolering: er han «berre» omsetjar av yrke, litteraturhistorikar, sjølv diktar, teolog, (idé)historikar osb. Kva for «innfallsvinkel» omsetjaren enn har, må det vel på ein eller annan måte farge det arbeidet han skal gjere. Den vanlege situasjon for ein omsetjar er vel at han går i gang med studiet av teksten han skal setje om relativt kort tid i førevegen; med ein så vidt spesiell tekst som Komedien vil vel dette tidsromet for dei fleste vere noko større.

Mitt utgangspunkt har vel i dette tilfelle vore noko spesielt. Ettersom italiensk mellomalderspråk, og det vil fyrst og fremst seie det fiorentinske skriftspråket, og det vil igjen seie nett det litteraturspråket Dante sjølv skulle kome til å «grunnleggje», har vore mitt spesialfelt, reint filologisk sett, har eg i heile mitt vaksne liv arbeidd med studiet av italienske mellomaldertekster ut frå reint lingvistiske interesser. Jamvel om ein i lingvistiske arbeid gjerne vil stø seg på prosatekstar, så er det likevel ikkje til å unngå at ein stadig må sjå etter korleis Dante uttrykkjer seg. I tillegg til å studere mellomaldertekstar har eg i ein mannsalder måtta gå igjennom Dante-tekstar med studentar, oftast berre ein 8-10 songar i semesteret, men det blir ein nokså detaljert gjennomgang, når studentane kan italiensk, eller i minsto i denne samanheng, er i ferd med å lære det.

I alle desse åra har eg sett på, om ikkje akkurat studert, ein del Dante-omsetjingar til ulike språk, og det er rimeleg at ei omsetjing vert vurdert på ein nokså spesiell måte av den lesaren som verkeleg har grunnteksten i bakhovudet. For han er ikkje spørsmålet om omsetjinga er god (det tyder vel m.a. grei å forstå) for ein lesar som ikkje kan italiensk, men fyrst og fremst om dette verkeleg *læt som Dante*; og eg lyt vedgå at eg ofte har tykt at det var så som så med det. I heile denne tida leikte eg difor med tanken på å gjere ei omsetjing av Komedien, som i tillegg til å gje att innhaldet i Komedien i ei eller anna poetisk form, også skulle *lâte som Dante Alighieri*; men det skulle kome til å gå tretti år før tanken melde seg fyrste gong til eg tok mod til meg og gjekk i gang med å realisere han. At ei Kommedie-omsetjing skal låte som Dante, kan høyrast pretensiøst ut, men er vel snarare upresist, for alle andre enn dei som har grunnteksten present; for dei som verkeleg har det, trur eg nok at mange omsetjingar vil fortone seg som altfor lyriske, altfor litterære

og «vakre», altfor rytmiske og veldreia osv., med andre ord: dei har mist ein god del av den jordnære, folkelege, brutale (osb. osb.) snerten som er så karakteristisk for originalen.

Når det gjeld ein så gamal og gjennomkommentert tekst som Komedien, ville det vere halslaus gjerning å berre studere teksten, gjere seg opp ei meining om den og så setje om resultatet så å seie. Det ligg her nær å sitere frå G. A. Scartazzinis¹ føreord til hans eigen Paradiso-kommentar frå 1881. Han seier:

Lo scrivere un commento a Dante è facile, quando non si vogliono confrontare ad ogni passo tutte le opinioni già emesse; ma quando si voglia farlo, il compito è grave ed esige una pazienza ed una costanza, la quale pochi hanno e che, a dire il vero, anch'io forse non avrei più.

Scartazzini taler rett nok her om å kommentere Komedien, men å setje om verket byr på akkurat det same problemet: For same kor objektiv ein omsetjar har sett seg føre å vere, og berre setje om og ikkje dytte på lesaren sine eigne tolkingar som grunnlag for omsetjinga, så er no omsetjing i siste instans teksttolking likevel. Og her har vi då ein tekst som har vore kommentert og diskutert og fortolka i over seks hundre år, og med eit svært sprikjande resultat, for å seie det pent. Omsetjaren må ikkje berre få den norske teksten til å låte som Dante, han må også gjere teksten like suggestiv og diskutabel (for ikkje å seie like kommentabel) som originalen har vore. Dette er eit svært ambisiøst mål, som nok ikkje kan realiserast hundre prosent, men ein kjem i alle høve mykje nærare eit mål, når ein stendig har det for auga, enn ein gjer om ein misser det av syne, for ikkje å snakke om kor det går, når ein slett ikkje har det.

Det ideelle er altså å lage ei omsetjing slik at alle tolkingsforslag vert moglege, og den beste måten å gjere det på er 1) å leggje seg så nær grunnteksten som råd er og 2) skaffe seg så god oversikt som råd er over tolkingsforlaga. Eg har difor ikkje vore i tvil om at eg som grunnbok måtte nytte nettopp Scartazzinis Dante-kommentar frå 1873-81, som særmerkjer seg nettopp med å gå igjennom alle (eller for å vere heilt presis: 53 kommentatorar) tolkingsforslag frå 1300-talet og opp til hans eiga tid, også dei mest urimelege: referere, gruppere, diskutere dei, før han sjølv tek standpunkt. Sjølv sagt finst det mange tøvete kommentarar, for ikkje å snakke om dei som er så innlysande at det grensar til det banale, men mellom desse to ytterpunkta ligg det mykje interessant stoff, som ein ikkje berre kan kimse av; og grensa mellom tøv og skarp-

¹ Dante Alighieri, *La divina commedia*, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1965

synt tolking er no ein gong ikkje så klår, som vi gjerne skulle ynskje. Ein omsetjar som har sett seg inn i dette, vil i alle fall *freiste* å setje om slik at dei lesemåtane som er nokolunde rimelege, skal vere moglege også i den omsette versjonen. Dette målet er ikkje så ideelt, som det eg skisserte ovanfor, men smålate er det likevel ikkje.

Å leggje seg så nær grunnteksten som mogleg inneber så mangt, som eg så småningom vil kome inn på, om ikkje alt, men det viktigaste kan samanfattast i eit ord: å respektere Dantes biletbuk. Han er i sin biletbuk utruleg konkret, mange seier sensuell, gjerne det. Dante er rett nok eit bymenneske, men den italienske byen er på hans tid ein småby med intim kontakt med landlivet og yrkeslivet i alle dess avskyggingar. Hans måte å konkretisere til og med dei mest abstrakte begrep på er slett ikkje lette å gripe for ein moderne lesar, og kanskje minst for akademikarar, men eg freistar å seie det han seier og så heller kommentere utsegna, når det knip som verst; når alt kjem til alt er det slik tekstutgjevarane alltid har gjort det også med originalen. I tillegg kjem det problemet at biletet hans ofte også har ei overført tyding, som lesaren lyt finne som best han veit og kan; og seinare, i *Skiringsheimen* og i *Paradiset*, går det ofte omvendt til: at han nyttar eit «overført bilete», der han skildrar ein reint konkret tilburd. Lesaren lyt her «intuere» frå det abstrakte til det konkrete.

Å leggje seg nær inntil grunnteksten har også ei språkleg side. Det ser ikkje ut til å vere mogleg å setje om Dante til nynorsk utan at det vert diskusjon om ord som er rare, sjeldne, arkaiske osb.; eg har svært vanskeleg for å forstå at ikkje ein riksmålsomsetjar ville kome opp i nett det same problemet (om det er eit problem då!), dersom han skulle arbeide etter dei prinsippa eg har skissert ovanfor. Sjølve diskusjonen er litt underleg i Dantes tilfelle. Lat oss fyrst som sist slå fast: Dante har sjølv ingen skruplar i så måte. Dersom Dante har eit skriftmål, så er det latin; som italienar har han ikkje eit litterært morsmål som er kodifisert og fortel kva som er litterært, vakkert, sømeleg, fint og vulgært: det bestemmer han sjølv! Han hentar inn språkstoff frå latinen, når det trengst, og modifierer det når det trengst, han hentar inn språkstoff frå andre målføre, frå folkespråket i alle lag, han lagar ord og uttrykk som ingen har nytta korkje før eller seinare (utan når ein siterer vel å merke).

Ein av hovudingrediensane i begrepet poetisk givnad er vel nettopp den å kunne seie ting som ingen har sagt før, og dersom dette nye er i samsvar med grammatikkens immanente regelverk, så er det nye godt og forståeleg, er det ugrammatisk, vert det i verste fall uforståeleg. Stort sett er Dantes «rare» ord og uttrykk forståeleg, men når dei av og til skaper usemje blant kommentatorane, også i hans nære ettertid, kan det

kanskje tyde på at han i enkelte slike tilfelle ikkje har vore like heldig. Kor som er, så har eg som Dante-omsetjar aldri meint at ein skal bruke eit gammalt ord berre fordi det er gammalt, men eg har ingen skruplar med å bruke det, når det seier nett det eg skal seie, og svært ofte har vi i vår gamle ordsfatt, naturleg nok, nett det same ordet som Dante nyttar, det same ordet i den forstand at det er konstruert (eller derivert, kva vi no vil) på same måte og/eller byggjer på det same biletet. Noko liknande kan seiast om nye ord og uttrykk. Men ettersom mi omsetjing likevel har eit noteapparat, så kommenterer eg ofte slike ting for den lesaren som måtte ha bruk for det. Det same har italienarane gjort med grunnteksten til alle tider. I Italia har ein nok ei anna holdning til slike ting over hovudet: det skal ikkje så tjukk italiensk ordbok til, før ho pietetsfullt registrerer ord og uttrykk frå Komedien, som ikkje er i bruk i dag, og til og med når Dante er den einaste som har brukt dei!

Eit av dei vanskelegaste problem ein Dante-omsetjar må ta standpunkt til, og det på førehand, er om han skal skrive teksten i *terza rima* eller ikkje. I ein samanheng som denne treng eg vel ikkje gå inn på korleis rimskjemaet ser ut. Men det må vere på sin plass å slå fast at jamvel på italiensk, med dette språkets store rikdom på suffiks og det vi kunne kalle morfologiske rim, er dette eit vanskeleg versemål; og det er knapt for mykje å seie at til og med ein så dyktig rimsmed som Dante har hatt sine problem med å få det til. Men å skrive *terza rima* på eit germansk språk, det er mesta håplaut å få til; det største problemet med kvart einaste vers ville då vere å få til rimet, alt anna ville verte sekundært, og det er ein høg pris å betale, når ein skal setje om ein tekst, der det er så mykje anna som er svært vanskeleg å få til.

Eg var difor til sjuande og sist ikkje i tvil om at rimet måtte ofrast, og etter at eg no er ferdig med *Helvetet* er eg ikkje i tvil om at det var ei rett avgjerdsle, men likevel var det ei tung avgjerd å ta; men for all del: eg har stor beundring for dei omsetjarar som har respektert rimet. Å setje om Komedien til norsk med Dantes *terza rima* intakt ville i seg sjølv vere eit kunststykke, som det ville stå respekt av, men det ville ha sin pris, mellom anna ville ein då ofte lyte velje eller lage ord berre fordi dei rimar og ikkje fordi dei eksakt seier det du gjerne skulle ha sagt. No har ein ikkje kvitta seg med alle formelle vanskar, fordi om ein har sløyfa rimet; skal ein skrive ein nokolunde rytmisk hendekasyllabos, viser det seg at der er nógda av norske ord som slett ikkje lèt seg innordne i denne rytmen.

Eg kan tenkje meg at alle omsetjarar så mang ein gong har stått andlet til andlet med det uforståelege. Jamvel i moderne tekster, der forfattaren sjølv har godkjent det som står på papiret, hender det at omsetjaren nok

forstår kvart einaste ord i eit uttrykk, ei setning eller ein periode, og likevel: det er og blir uforståeleg. Og i motsetnad til lesaren, så må omsetjaren helst forstå eller i det minste misforstå teksten han skal setje om. Stundom kan han få hjelp av innfødde, men ikkje alltid; ikkje ein gong dei forstår det uforståeleg; og når det gjeld ein mellomaldertekst kan ein ikkje lite for mykje på dei heller. Det kan vere freistande å late som om ein har skjønt teksten, men ein noggrann omsetjar vil helst ikkje det: han vil i slike høve setje om slik at det i omsetjinga blir uforståeleg på same viset som det er det i originalen, for no å seie det på ein måte som kan hende berre er forståeleg for omsetjarar. Men så heilt greitt er dette ikkje, for då, ja nett då er det at du vert ute for den bokmeldaren eller den lesaren som fortel deg at der måtte han ty til originalen for å forstå kva som stod i omsetjinga! Hadde omsetjaren her juksa og sett om forståeleg, ville det knapt ha vorte lagt merke til.

Medan eg no er inne på fenomenet lesarreaksjonar, kunne det liggje nær å kome inn på det «vellykka avsnittet». Lesaren kan finne at eit avsnitt er særleg vellykka, vakkert eller kva det no kan vere, medan eit anna avsnitt kan vere mindre vakkert. Omsetjaren vil kanskje ikkje vere usamd i sjølve sak; men dersom lesaren meiner at omsetjaren i det fyrste tilfellet har vore særleg dyktig, medan han i det siste tilfellet har gått fram med harelabben, eller i det minste lagt mindre arbeid i det, så er det ikkje sikkert han er samd lenger. Når det gjeld Dante har eg ofte kunna setje om eit «vakkert» avsnitt mesta på sparket, etter at eg har studert bakgrunnsstoffet vel å merke, og utan å bruke så styggmykje tid på det, medan eg har måtta slite i dagevis med ein passasje som vel ikkje er vakker, men ikkje av den grunn lite forseggjort! Så må det i all rettferds namn seiast at kva ein enn meiner med vakkert, så er ikkje kvart einaste vers hjå Dante vakkert; å vere filosofisk og teologisk informativ var for han eit poetisk mål i seg sjølv, og han har ikkje sjølv teke det så nøye om informasjonen tok seg fram på noko stive verseføter.

Eg ser stundom diskusjonar omkring spørsmålet om enkelte språk er betre eigna for ei Dante-omsetjing enn andre, og ikkje minst om ei form for norsk er betre eigna enn ei anna. Den diskusjonen trur eg ikkje eg vil gje meg inn på, men ein omsetjar kan ikkje kome unna samanlikninga mellom originalspråket og hans eige morsmål. Alle språk har sine lyte og sine openberre lakuner samanlikna med andre, men i omsetjingsarbeid er det alltid originalspråket som dreg det lengste strået. Jamvel om det også hjå Dante kan førekome vers som inneheld svært lite informasjon, så gjer det italienske synaløfje-prinsippet at Dantes hende-kasyllabos kan spekkast med informasjon på ein måte, som kan drive ein omsetjar til fortviling, når han skal setje om til eit språk som t.d.

saknar person- og talbøying i verbet, for berre å nemne noko. Det er ikkje her tid og stad til å gå inne på alle dei detaljar der norsk språk i ei Dante-omsetjing kjem til kort på ein måte som gjer arbeidet vanskeleg. Men ein ting vil eg nemne: Norsk har berre eit verkeleg relativ-pronomen, det ubøyelege *som*, der italiensk har ei heil rad med former, som både har genus- og numerusbøying; til overmål har ordet *som* også andre funksjonar: samanlikningspartikkel og anna. I eit fyrste utkast til omsetjing av ein Dante-tersin kan du sitje att med ei handfull *som* eller fleire, som du stort sett må kvitte deg med, utan at det vert fleire vers ut av det. Ein kan verte sprø av mindre, og der er knapt noko norsk ord eg hatar så inderleg som *som*! Eit døme til kunne eg nemne: Dante fører stadig diskusjonar om emne der han set fram ulike alternativ til val eller forkasting. «Anten-eller» heiter på italiensk «o-o», og «korkje-eller» heiter «né-né», og det inneber at dei italienske disjunktive konjunksjonane i dei fleste tilfelle ikkje er stavingsteljande, medan dei norske oftast bruker opp heile fire av dei 10-11 stavingane du har til rådvelde; eg har jamvel opplevd at begge desse konjunksjonane dukkar opp i same tersin! Det er ikkje lett å vere filosofisk på vers på slike vilkår.

Eg har vilja setje om, ikkje gjendikte Komedien. Å setje om tyder for meg, som før sagt, å leggje seg så nær grunnteksten som mogleg, å seie det Dante seier, nytte dei same bileta, så langt det går, osb. I ei gjendikting kan du tillate deg ei mykje friare framstilling av Dantes diktverk. Det er dette som har fått meg til å forkaste rimet; det er etter mitt skjøn uråd å setje om Komedien med *terza rima* til norsk, men ein kan mykje vel gjendikte verket i det versemålet. Hja kulturfolk som har både ein rima og ein rimfri Komedie-versjon har eg lagt merke til at folk gjerne ser på den rima versjonen som den mest poetiske; det kan vere sant i det einskilde tilfelle, men det treng ikkje vere slik. Eg kan ikkje sjå at omsetjing og gjendikting er kontrastive begrep med omsyn til poetisk kvalitet. Kva ein enn måtte leggje i ordet poetisk, så kan ei omsetjing vere poetisk og ei gjendikting mindre poetisk. Dei er derimot kontrastive begrep med omsyn til å respektere og gje att diktarens poetiske språk og framstillingsform.

Etter å ha sagt så vidt mykje om korleis ei Dante-omsetjing bør vere, og etter å ha gjeve ut *Helvetet*¹, lyt ein vel vente seg å bli spurd om korleis ein sjølv tykkjer det har gått. Det burde eg kan hende ikkje driste meg til å svare på, men kor som er: med ein tekst som Dantes er det eit spørsmål ein *må* ta standpunkt til vers for vers heile verket i gjennom, før ein gjev seg til tols med det som er gjort. Og svaret er eigenleg ikkje

¹ Dante Alighieri, *Helvetet*, omsett av Magnus Ulleland, Gyldendal, Oslo, 1993

så vanskeleg: jamt over har eg tykt at det gjekk tolleg bra (om enn seint!), til sine tider har eg vore svært nøgd med resultatet, men det skortar heller ikkje på vers eller tersinar, der eg nok tykkjer eg har fått det til, men ikkje slik eg gjerne ville. Eg lyt vel difor svare, slik det lyder i tidas TV-sjargong, at eg er «rimeleg fornøgd» med det eg har gjort.

Komedien er eit så gjennomreflektert og velstrukturert verk at eg alltid har meint at det ikkje for alvor kan lesast stykkevis og delt, langt mindre gjevast ut i form av «highlights». Når eg trass i det har gjeve ut *Helvetet*, før eg var ferdig med resten, kan det sjå ut som om eg i nokon mon er på kollisjonskurs med meg sjølv. Men grunnen ligg i det eg sa like ovanfor: det er vel og bra at du sjølv er rimeleg nøgd med det du har gjort, men det kunne likevel bli noko stussleg, om det skulle vise seg at du var den einaste som hadde den reaksjonen. Eg lyt vel i denne samanheng gje ein kompliment til forlaget, som utan å tvike eit minutt tok den vågnaden.

Truleg hadde eg vore sta nok til å halde fram i alle fall, men eg vil ikkje leggje skjul på at den positive «feedback» eg har fått frå lesarane har verka inspirerende og vel også har ført til at eg arbeider noko snøggare enn før, om det då ikkje kjem seg av, som Dante seier, at det er lettare å ta seg fram etterkvart som ein nærmar seg Det jordiske paradiset på toppen av Skiringsfjellet. På den andre sida hevdar han at materien diktterisk vert vanskelegare, så han lyt kalle Musene til hjelp, noko dei tydelegvis ikkje har nekta han. Han seier det slik (*Skiringsheimen*, Fyrste songen):

- For kurs i betre vatn set det segla
det vesle skipet åt min diktargivnad,
som har lagt bak seg slikt eit grusomt havgap.*
- 4 *Og eg vil syngje om det andre riket,
der den menneskelege ånd seg reinskar
og gjer seg verdig til sin eigen himmelfart.*
- 7 *Her lyt den daude poesi seg heve,
å helga Muser, sidan eg er dykkar,
her lyt Kalliope gå opp ein smule*
- 10 *og fylgje songen min med same låten
som gav dei arme Skjorer slikt eit slag
at dei gav alle voner opp om tilgjeving.*

Når sant skal seiast er eg i skrivande stund vel halvveges i *Skiringsheimen*, nærare bestemt i den fjerde rāma (blant dei trege og likesæle (!), og så sant gudane unner meg helsa og levedagane, og ei av Musene

Magnus Ulleland

ender og gong vil ta seg ein svipptur ned frå Parnassos, så skulle boka liggje på julebordet i år (1994).

REFLEKSJONER OMKRING BEGREPET PARATAXE¹

Helge Nordahl

Enhver filolog som søker å sette seg inn i tidligere tiders sprogtilstander, vil - generelt - møte en rekke anstøtsstener. For den som - konkret - studerer gammelfranske tekster, er for eksempel det brede spektrum av parataktiske eller asyndetiske konstruksjoner ikke så lite av en vanskelighet, relativt kompliserte som de kan være å registrere og meget forskjellige som de er fra det repertoire av konstruksjoner vi kjenner fra mere moderne tekster. I en rent innledende fase av studiet vil da filologen kunne finne avklaring i en diskusjon med sine engere fagkolleger. Men hans mest gyldne sjanse er å legge problemene frem i et forum som dette, som har en bred og variert kompetanse i sin sammensetning. Her vil den gammelfransklesende filolog få en mulighet til faglig respons fra kolleger med innsikt i f.eks. andre romanske sprog og deres tidlige tilstander: Gammelspansk, gammelportugisisk, gammelprovençalsk for eksempel, og de lærde latinere vil kunne informere om parataxens mysterier i klassisk latin, senlatin, middelalderlatin. Hva jeg har til hensikt idag er nærmest å invitere til en faglig samtale om parataxe, ut fra noen synspunkter jeg har kommet frem til på parataktiske konstruksjoner i gammelfransk, synspunkter som jeg håper kan bli korrigert og modifisert ved innlegg fra kolleger med spesiell innsikt i andre romanske sprog og i latin. Det er selvfølgelig mulig at man vil finne at mitt problem ikke er påfallende interessant. Kanskje kan det fange interessen, men på andre premisser enn dem jeg har tenkt inn i billedet. Kanskje kan det bli et prosjekt vi kan samle oss om og forene våre innsikter i. Hva vet i det hele tatt jeg, på dette tidspunkt? Men jeg vil presentere problemet ut fra den overbevisning at nettopp et forum som dette er velegnet til å utprøve idéer og jeg vil lytte med den største oppmerksomhet til de svar som måtte komme, de være av positiv eller negativ art. Jeg har det forsonede syn at også negativ reaksjon er positiv informasjon.

¹ Foredrag holdt ved seminaret «Fra latin til romansk - språk og litteratur» arrangert av Klassisk og romansk, Universitetet i Oslo, 21.-22.11.1992

² Foredrag holdt ved seminaret «Fra latin til romansk - språk og litteratur» arrangert av Klassisk og romansk, Universitetet i Oslo, 21.-22.11.1992

Når jeg nu tar mitt utgangspunkt i den gammelfranske parataxe, vil jeg meget sterkt understreke at vi slett ikke behøver å begynne på bar bakke. Vi vet alt ganske meget, og det vi vet er samlet av Philippe Ménard i den *Manuel du français du Moyen Âge*, som han utgav i 1973. Der leser vi følgende:

"Setningers sideordning (juxta-position) eller parataxe er et relativt utbredt fenomen på gammelfransk. Sammenlignet med underordning eller hypotaxe, er parataxen enklere, og historisk sett, er den eldre. Bortsett fra dette arkaiserende trekk, hører den undertiden hjemme i muntlig talestil, for folkesproget anvender sideordning hyppig. Den har også et stilistisk aspekt, for den må sees i forbindelse med de litterære genre, de behandlede motiver og den tilstrebede virkning. Mens hypotaxen dominerer i psykologiske analyser av en viss kompleksitet, dominerer parataxen i de lineære beretninger og kampscener. Noen ganger fremkalles parataxe av metriske årsaker. Ofte er den et stilmiddel til å belive fremstillingen: den skaper livlighet, spontanitet og dramatisk farve."

Dette lange sitat fra Ménards grammatikk er ikke fremført i noen polemisk hensikt. Jeg akter ikke å opponere mot noen av de synspunkter han har fremført. Jeg tror, som Ménard, for nu å gjenta hans argumenter i stikkords form, at parataxen er arkaiserende, talemålspreget, genrebundet og at den undertiden - i all banalitet - er fremkalt av metriske grunner. Det er ubestridelig at fenomenet er hyppigst i episk-heroiske tekster, og, kunne vi tilføye, i tekster som parodierer slike, som for eksempel *Reveromanen*. I analogi med det den tradisjonelle grammatikk kaller for *episke demonstrativer*, en spesiell bruk av demonstrativene i episke tekster, kunne man forsåvidt gjerne tale om en episk parataxe. Synspunktet bør kanskje nevnes, men det er ikke å forvente at det skal åpenbare problemets kjerne for oss. Hva jeg imidlertid håper å kunne gjøre, er å føye et par komplementære trekk til Ménards relativt omfattende definisjon av begrepet parataxe på gammelfransk.

Vi vil nu ta vårt utgangspunkt i den enkle påstand at parataxe er mulig innen alle typer av adverbiale bisetninger på gammelfransk, men at forekomsten er uhyre sporadisk, bortsett fra én kategori: følgesetningene, konsekutiv-setningene. Denne type vil i min fremstilling bare nevnes her, uten å bli drøftet videre. Jeg har aldri studert følgesetningene spesielt, og har derfor ikke noen egne synspunkter på dem, ut over

det som står i grammatikkene. De er - oppriktig talt - heller ikke noe egentlig lokkende studiefelt.

Men for at kategorien skal være representert og illustrert ved et eksempel, minner jeg om det som står i Rolandssangens vers 397:

Il l'aiment tant ne li faldrunt nient.

Ils l'aiment tant qu'ils ne lui feront pas défaut.

Men det finnes på gammelfransk to andre og meget interessante setningstyper, hvor parataxe er hyppig: de relative bisetninger og de substantiviske at-setninger. Det er disse to setningstyper jeg i det følgende vil søke å formulere noen synspunkter på.

De relative bisetninger har allerede i noen grad vakt spesialistenes interesse, også med henblikk på deres hypotaktiske eller parataktiske utforming. Hvis vi slår sammen det som er sagt om problemet, vil vi kunne slå fast at langt fra alle relative bisetninger kan tenkes å realiseres parataktisk. Skal parataxe kunne anvendes, må fire betingelser være oppfylt, og disse fire betingelser, eller klausuler, om man vil, fordeler seg med to på hovedsetningen og to på bisetningen.

Hovedsetningen må:

- a) inneholde en nektelse,
- b) ha pronominalt subjekt.

Relativsetningen må:

- a) ha bortfall av formen *qui*, altså relativet som subjekt,
- b) verbet må stå i modus konjunktiv, en konjunktiv som er fremkalt av nektelsen i antecedentsetningen.

Det hviler altså et nettverk av fire klausuler over den parataktisk realiserede relativsetning. Og her vil vi et øyeblikk stanse for å presentere en parataktisk relativsetning på gammelfransk, en av de mest typiske som tenkes kan:

N'en i a nul ne seit armez.

Vi ser at her er alle de fire grunnbetingelser oppfylt: nektelsen *N'* er tilstede i antecedent-setningen, likeså det pronominalt subjekt *nul*. Relativsetningen mangler det setningsinnledende morfem *qui*, altså

subjektsformen, og verbet *seit* (*soit*) er konjunktiv, obligatorisk fremkalt av nektelsen i antecedentsetningen.

Dette kan lett og logisk lede en til den tanke, at med så mange klausuler hvilende over seg, vil det ganske naturlig kunne komme til å bli noe begrenset, noe stereotypt over de parataktisk realiserte relativsetningers repertoire. Og følger vi begrepet *stereotypi* til "the bitter end", vil vi naturlig føres til formel-begrepet. Dermed kan vi komme til å stille det spørsmål om kanskje de parataktiske relativsetninger kan beskrives ut fra antecedent-setningenes muligens lukkede formel-repertoire. På én eller annen måte vil vi saktens tvinges tilbake til det interessante og ikke helt lette formule-begrep, som var så sterkt fremme i debatten, særlig i den litteratur-videnskapelige debatt, i 1960-årene, og som er så sterkt forbundet med forskernavn som A. Lord.

Det er nettopp denne påstand jeg vil gjøre meg til talsmann for. Det er nemlig min oppfatning at de parataktiske relativsetninger på gammelfransk hensiktsmessig kan beskrives ut fra antecedent-setningenes formelpregede karakter. Det var dette aspekt ved setningstypen jeg diskuterte i en artikkel om parataktiske relativsetninger, publisert i *Neuphilologische Mitteilungen* i 1982. Der bygget jeg på hva jeg selv i allefall oppfattet som et representativt corpus, og kunne påpeke, uten at jeg her vil referere meg selv i detalj, at de parataktiske relativsetninger var tilknyttet en av følgende formel-pregede antecedent-setninger:

N'en i a nul ...
N'i a un sol ...
N'i ot un sol ...
N'i a celui ...
N'i ad icel ...
Soz ciel n'ert home ...

La oss illustrere disse hyppigst forekommende antecedent-formler med noen komplette eksempler:

N'en i a nul ne seit armez.
N'i a un sol n'en seit irié.
N'i ot un sol n'eüst cheval.
N'i a celui joie ne face.
N'i ad icel n'ait saglante sa resne.
Soz ciel n'a home mieux de vos soit servi.

Disse seks eksemplene representerer tilnærmet de parataktiske relativsetningers typologi. De belagte eksempler har antecedent-formler som faller sammen med første versesegment på 4 stavelser, enten de forekommer i octosyllabiske eller decasyllabiske vers. Formelen skal alltid realiseres innenfor et gitt syllabisk volum. Sett i dette perspektiv kan en faktisk formulere det syn at den første betingelse for parataktisk realisasjon er av metrisk art. Det er ikke nettopp stimulerende for grammatikerens selvfølelse å føre slike synspunkter i marken. Men absolutt er dette metriske krav ikke. Jeg tar nu frem en type som jeg har funnet belagt med en god del eksempler:

N'i a cel n'ait cheval corant
N'i a cel n'ait escu e broigne

De fleste av disse eksemplene kommer fra en tekst, nemlig *Le roman de Troie*. Det kan altså ha noe med idiolektal uttrykksmåte å gjøre. Nektelse pluss konjunktivform trekkes syllabisk inn i første versesegment.

Efter at denne lille uregelmessighet har fått sin plass, vender vi tilbake til de 6 førstnevnte eksempler. Et typisk trekk ved dem, slik som i setningene 1, 2, 3 og 5 er at den parataktiske relativsetningen innledes med nektelse + konjunktiv-form. Nektelsen korresponderer med den obligatoriske nektelsen i hoved-setningen, og disse to minusser gir pluss. At matematikkens lover glimrer også i disse konstruksjoner, vil muligens glede noen blant oss. Setning 4 kunne godt ha vært formet over samme lest:

N'i a celui ne face joie

ville ha vært en helt regulær konstruksjon på gammelfransk. Det er asonans-prinsippet som her forklarer ordstillingen.

Først i eksempel 6 finner vi en variant som representerer en interessant diskrepans. For det første at antecedent-setningen ikke har et pronominalt subjekt. Nu kunne man saktens innvende at nettopp leksemet *home* er det som ligger et ubestemt pronomen nærmest av alle. Tenk på at det er leksemet *homo* (*homme*) som er det etymologiske utgangspunkt for det ubestemte pronomen *on*. Eksemplet er også det eneste hvor nektelsen i relativsetningen ikke finnes i det hele tatt. Man kunne muligens innvende at ordet *mieux* (*bedre*) inkluderer en nektelse i og med at det markerer en ulikhetskomparativ.

For nu et øyeblikk å vende tilbake til subjektsfaktoren i hovedsetningen, kunne man i sin streben efter et overordnet synspunkt si at

subjektet må være pluss-markert i semet *humanum*. Alle de setninger vi har sett har menneskelig, animert subjekt. Men det er heller ikke en helt vanntett regel. Se på det følgende eksempel:

Ja mais n'iert jors n'aie pesance.

Subjektet *jors* er hverken pronominalt eller plussmarkert i *humanum*-semet. Men setningen er nektet, og den parataktiske relativsetning faller helt inn i det mønster vi allerede har vist. Slike eksempler finnes, men med dem er vi desidert på vei ut mot periferien.

De mange klausuler som styrer den parataktisk organiserte relativsetning på gammelfransk, munner altså ut i en stereotypi, som fører like ad formelen til. Det vil ha fremgått av det jeg har nevnt at jeg ikke utelukker en viss forekomst av mere marginale varianter. Et større corpus ville sikkert ha bragt for dagen et større utvalg av konstruksjoner enn de som finnes i et mer begrenset. All faglig erfaring har belært oss om disse enkle ting. Men min hovedpåstand mener jeg står klart nok: De parataktisk organiserte relativsetninger på gammelfransk er tilknyttet en hovedsetning, antecedentsetning, som har et begrenset og formel-preget repertoire. Det er også klare formelpregede begrensninger i den parataktiske relativsetning.

Dette er i kort konsentrat noen av de tanker jeg la frem i 1982. Siden dengang har jeg nesten kontinuerlig lest gammelfranske tekster, og med mange forskjellige sett av skylapper for øynene. Langt bak i bevisstheten lå tanken på de parataktiske at-setninger, kompletivsetningene, som ingen grammatiker tidligere, såvidt jeg vet, hadde viet noe seriøst studium. Seriøst betyr "corpus-fundert". Den tanke slo ned i meg at det ville være interessant å samle om ikke annet enn et mini-corpus på 100 eksempler for å se om noe interessant ville springe ut av en slik konfrontasjon. Nu må corpus-skeptikerne gjerne hevde at 100 eksempler er et uhyre beskjedent mål, og det kunne aldri falle meg inn å være uenig i et så viktig synspunkt. Men på den annen side vil jeg hevde med frimodighet at selv et mini-corpus på 100 eksempler vil være en funn-grube, der hvor aldri noe corpus har vært samlet før. Det slår nemlig aldri feil at et corpus-forankret studium, vil fremlegge nye synspunkter og korrigere gamle. Bedre er våre grammatikker ikke enn at de må skrives om i takt med de konkrete undersøkelser som foretas. Hvem vil være uenig med meg i det? Dessuten må jeg til mitt forsvar få fremføre det argument at 100 eksempler forutsetter en ganske fryktinngydende lesning, for eksemplene er "few and far between" Og så kommer vi til

den store og praktiske fordel. Det er så lett å drive prosentregning på basis av et corpus på nettopp 100 eksempler. 100-tallet ble nådd for en drøy måned siden. Det er således et splitter nytt mini-corpus jeg vil omtale i det følgende.

Som vi husker, var det et *sine-qua-non*-krav til de parataktiske relativsetninger at de skulle ha modus konjunktiv, en konjunktiv som var utløst av den obligatorisk forekommende nektelse i antecedent-setningen. Hvis vi nu, i tentativ søken efter de bærende kriterier for studiet av de parataktiske at-setninger konsentrerer oss om modusaspektet, vil vi straks se at i denne setningskategori er konjunktiv ikke obligatorisk, men dominerende. Modusfordelingen i de 100 eksemplene er følgende:

Indikativ:	28 eksempler
Konjunktiv:	72 eksempler. Prosentene gir seg selv.

Konjunktiv er altså nesten 3 ganger så hyppig som indikativ. Men om man underkaster konjunktiveksemplene en mer detaljert analyse, vil man straks bli oppmerksom på enda et interessant element: Hvis vi skjelner mellom de eksempler som har "bare konjunktiv", og dem som i tillegg har et *pleonastisk ne* får man følgende distribusjon.

Bare konjunktiv:	36 eksempler
Konjunktiv + <i>ne</i> :	36 eksempler.

Dette er en ganske bemerkelsesverdig fordeling, med en høy frekvens for de eksempler hvor konjunktiv er forbundet med en *pleonastisk nektelse*. Selv om det på gammelfransk er langt flere leksemer enn på moderne fransk som konstrueres med konjunktiv + *pleonastisk ne* i den avhengige at-setning, er det likevel klart at denne gruppe er forsvinnende liten i den totale sammenheng. Kan det være grunn til å anta at det er noe ved den at-setning som krever konjunktiv + *pleonastisk nektelse* som prefererer en parataktisk organisasjon av at-setningen? Kan det skyldes at det negative morfem *ne* kommer i en slags setningsinnledende posisjon, og at inntrykket av parataktisk brudd derved blir noe dempet? Kan det være en forklaring eller et element av en forklaring i det forhold at at-setningene da innledes, likesom de parataktiske relativsetninger, av elementet *ne* ? Kan det gjøre den parataktiske formel lett interpreterbar at den inneholder to elementer til sin egen løsning: både konjunktiv og *pleonastisk ne* ? Dette er noen av de spørsmål grammatikeren bør stille seg i den rent innledningsvise fase av studiet. Her

nevnes disse bare tentativt. Men vi vender tilbake til problemene under den mer detaljerte behandling av eksemplene med indikativ, med konjunktiv og med konjunktiv + *pleonastisk ne*.

Indikativ-eksemplene.

De 28 eksempler på parataktiske at-setninger i indikativ er utløst av et begrenset repertoire av verb:

<i>cuidar</i>	8 eksempler
<i>dire</i>	5 eksempler
<i>savoir</i>	4 eksempler
<i>croire</i>	3 eksempler
<i>sentir</i>	3 eksempler

Hertil kommer 5 hapax.

Hele 23 av 28 eksempler er gruppert rundt fem utsagnsverb. Allerede det viser en viss stereotypi, en viss tendens mot formelen. La oss belyse typen ved noen få eksempler:

Je cuit c'est paradis terrestres
mes je li dis c'estoit neant
Renart set bien ce est li ors
Ço sent Rollant, de sun tens n'i ad plus;

Alle disse eksempler er fullkommen normalsyntaks, uten noe egentlig påfallende ved seg. Det mest formelpregede av de fire nevnte eksempler, er det fjerde. Alle eksemplene med *sentir* er fra Rolandssangen, og man finner hyppig den nevnte formel med nøytral demonstrativ i absolutt anteposisjon.

Et annet forhold som må understrekes er det følgende. Av de 28 eksemplene er 22 fra *Reveromanen*. Det er nok helt klart at denne meget lange tekst dominerer uforholdsmessig i mitt corpus. Når jeg leste *Reveromanen*, var det av den enkle grunn at jeg fant eksempler der. Men et representativt corpus burde sikkert ha vært mer harmonisk i sin sammensetning. Det er lett å se dette etterpå, når eksemplene er samlet. Hadde *Reveromanen* ikke vært med i mitt corpus, men hadde jeg begrenset corpus til rent episk-heroiske tekster, ville åpenbart indikativfrekvensen ha vært atskillig lavere. For i den heroiske litteratur har man stort sett parataktiske at-setninger i konjunktiv. Mon forfatteren av et raljerende og karikerende verk som *Reveromanen* har moret seg med å

bryte med den litt sublime konjunktivtone? Slike spørsmål er det tjenlig at grammatikeren stiller innledningsvis. Kanskje kan det ligge et element av en løsning også her? Husk også på at Ménard hevdet at studiet av paratakse implisitt fører oss til de litterære genre. Parataxen er i alle fall i noen grad, bundet til de litterære genre: det finnes genre hvor parataxe er hyppig, andre hvor den er sjelden eller kanskje så godt som utelukket. På et eller annet punkt i studiet må slike spørsmål stilles.

Konjunktiveksemlene.

De 36 eks. med konjunktiv fordeler seg over 5 verbalstammer og 5 hax:

<i>cuidier</i>	15 eksempler
<i>prier</i>	6 eksempler
<i>voleir</i>	6 eksempler
<i>dire</i>	3 eksempler
<i>donner</i>	2 eksempler

Eksempler:

Bien cuident ce ait fait Tristan.
Je ne croi mie mal me viegne.
Bien penserent fantosme soit.
Si li prie par devant aille.

Samtlige eksempler har eksemplarisk modussyntaks, intet overaskelsesmoment her. 21 av de 36 eksemplene er fra *Reveromanen*.

Noe som ville ha vært meget interessant, om jeg opprinnelig hadde sett mitt emne under en annen synsvinkel, ville ha vært å registrere totalt alle relativ- og at-setninger, for å studere forholdet mellom disse typers parataktiske og hypotaktiske organisasjon. Et slikt studium ville ha vært uendelig mer krevende, men ville sikkert ha munnet ut i omfattende lister over verb som aldri har parataktisk organisasjon. Det er også et av de forhold jeg ser idag. Mitt bidrag er ikke noe annet enn et lite forsøk i begrenset perspektiv på å tilveie-bringe litt primær informasjon, som vi så sårt mangler. Et sted må man begynne.

Og begynnelsen er sjelden helt korrekt, snarere tvert imot.

Konjunktiv + pleonastisk *ne*.

De 36 eksemplene fordeler seg slik:

<i>laissier</i> (nég)	13 eksempler
<i>muer</i> (nég)	11 eksempler
<i>garder</i>	8 eksempler
<i>craindre</i>	2 eksempler
<i>faillir</i>	1 eksempel
<i>tenir</i>	1 eksempel

32 av de 36 eksemplene fordeler seg over 3 leksemer, hvorav 2 må brukes negativt for å konstrueres parataktisk med *pleonastisk ne* og konjunktiv. Vi gir straks noen representative eksempler:

Ne lairoie nes arde en ré.
Si grant doel ai, ne puis muer nel pleigne.
Gardez païen ne soient eschapé.

Følgende formelkonstituerende trekk kan antydes:

1. Verbet *laissier* må konstrueres negativt, og kan ifølge eksemplene bare anvendes i futurum (11 eksempler) og kondisjonalis (2 eksempler).
2. Verbet *muer* må også brukes negativt, og det har alltid hjelpeverbet *pouvoir* i presens som medhjelper: det er ved dette verb formelpreget er sterkest. Det er det annet vers-segment i decasyllabiske verselinjer om får dette sterke formelpreg:

Pitét l'en prent, ne puet muer n'en plurt.
Pitét en ad, ne puet muer n'en plurt.
Si grant doel ai, ne puis muer nel pleigne.
Ne puet muer n'en plurt e ne suspirt.
Li arcevesques ne poet muer n'en plurt.
Carles li magnes ne puet muer n'en plurt.
Ne poet muer ne plurt et nes dement.

Et klart formelpreg over dette verbet i parataktisk at-setning. I tillegg til de faktorer vi nevnte for et øyeblikk siden, understreker vi også at det verb i at-setningen som står i konjunktiv, er hentet fra «sorgens paradigme». Men et antonym kan også fungere:

Li reis ne puet muer n'en rie.

Av de 36 eksempler på konjunktiv + *pleonastisk ne*, er bare 4 fra *Reveromanen*.

Vi har flere ganger vært inne på det skjeve forhold at nesten halvparten av eksemplene kommer fra en meget omfattende tekst: *Reveromanen*. Det kan derfor være nyttig å skjelne mellom komponentene i corpus, slik:

	ind.	konj.	konj. + <i>ne</i>
corpus	28	36	36
<i>Reveromanen</i>	22	21	4
øvrig corpus	6	15	32

Jeg beklager idag at denne skjevhet er innskrevet i mitt corpus. Den kan saktens jevnnes ut i et eventuelt utvidet perspektiv.

Det er også interessant å understreke følgende: 88 av de 100 eksempler på parataktiske at-setninger fordeler seg over 13 verbalstammer. 12 eksempler er hapax. Igjen en antydning om at meget av problemet nok kan beskrives i *formule*-perspektivet.

Jeg har nu forsøkt å trekke noen linjer gjennom de parataktisk realisererte relativsetninger og at-setninger på gammelfransk, og jeg har påpekt at setningene preges av en viss stereotypi, som hensiktsmessig kan beskrives som et relativt lukket formel-repertoire. Dette mener jeg gjelder for gammelfransk. Det vil nu bli meget interessant for meg å høre hva de som er fortrolige med de eldre sprogtilstander i andre romanske sprog vil kunne anføre, vil de forkaste, modifisere eller akseptere det som er mitt utgangspunkt og min konklusjon. Det som jeg regner som et lite lyspunkt i min gammelfranske ensomhet, er at jeg tror å ha en alliert i latin. Nu vil jeg finne det meget forståelig om de lærde latinere vil vekle muntre øyekast seg imellom og tenke omtrent som så: Skal han virkelig tale med oss om latin? Da må vi høre godt efter, for dette kan ikke annet enn å bli morsomt. Vel, jeg gjør meg ikke til en lærdere mann enn det jeg er. Mine synspunkter såvel som mine eksempler er hentet fra Nils Sjöstrand: *Ny latinsk grammatik*. Sjöstrand behandler parataxen relativt utførlig. For ham er en parataktisk setning ofte tredje ledd i en historisk utviklingsgang:

Opto: Uti bene eveniat.

Opto ut bene eveniat.

Opto bene eveniat.

Altså først sideordning med annen setning i optativ, hortativ eller prohibitiv konjunktiv, dernest en underordnet ut-setning med bibehold av konjunktiv, til sist en elliptisk underordning, parataxe altså, stadig med konjunktiv.

Og så sier den svenske latiner: «I några fall er sådan paratax regel.» Og det er nettopp denne formulering som interesserer meg. Syntaktikeren Franz Blatt skjelner mellom «Normalsætning» og «parataktisk Sætning», mens det altså ifølge Sjöstrand finnes tilfeller hvor det statistisk sett er den parataktiske variant som er «normalsætning». Og dermed er vi igjen tilbake til formel-problematikken.

Hyppige latinske parataktiske formler er for eksempel uttrykkene:

Velim ita facias.

Vellem viveret.

Me ipsum ames oportet, non mea.

Fac venias.

Det er nu ikke formålstjenlig å gå videre i detaljer. Men eksemplene ved *velim*, *vellem*, *oportet* og *fac* viser hen til det som er mitt hovedanliggende: De parataktiske konstruksjoners lukkede repertoire, deres klausulbundne, formelpregede karakter.

Det er ikke helt uten å ha en rev bak øret at jeg har tatt frem dette problem i en forsamling som denne. Et koordinert studium av parataxens mysterier ville kanskje kunne bidra til å sveise vårt nydannede storinstitutt sammen til en faglig enhet.

Et klassisk-romansk institutt burde se det som naturlig å påta seg en klassisk-romansk forskningsoppgave. Kanskje er vi i og med dette seminar i ferd med å opprette en faglig akse Göteborg-Oslo? Og i dette forstørrede perspektiv kan vi trekke inn viktig og høyt kompetent bistand fra våre svenske kolleger. Kanskje aner vi omrisset av et pluridisciplinært og internordisk arbeidsfellesskap? Kanskje er det nettopp et initiativ av denne art vi trenger for at vårt initiativ ikke skal bli noe annet enn et litt vennlig slag i løse luften? Kunne vi finne det interessant å samles i et felles-prosjekt under foreløpig arbeidstittel: Studier i latinsk-romansk parataxe? Hermed er det i alle fall gjort et elementært forsøk på å fremkaste et prosjekt, om enn i meget rått tilhugget form.

I den debatt som nu skal følge, vil meget kunne avklares. Kanskje er emnet ikke overveldende interessant likevel sett fra det enkelte fagfelt,

kanskje må det forandres og modifiseres til uigjenkjennelighet, kanskje er det overhodet ikke interessant i det hele tatt. Kanskje blir konklusjonen bastant negativ. Men også en negativ konklusjon er positiv informasjon.

I alle fall må vi vel kunne stå samlet om det syn at et eventuelt samarbeide på et eller annet tidspunkt må innledes ved at det fremkastes et prosjekt, og at prosjektet blir drøftet, avslått, forandret eller akseptert. Hermed er det fremkastet et prosjekt. Jeg sender med det det paratak-tiske formede ønske: *Opto bene eveniat*. Jeg ønsker at det måtte gå prosjektet vel. Men hva betyr *vel* ? Muligens at prosjektet bli forkastet. Det vil i så fall fremgå av den debatt som vi begynner nu.

KAN DEN INTERPRETATIVE OVERSETTELSE BERIKE FREMMEDSPRÅKPEDAGOGIKKEN?

Antin Fougner Rydning

Egner oversettelse seg som redskap til å oppnå kommunikativ kompetanse i fremmedspråk? Oversettelsens rolle i fremmedspråkpedagogikken har - så vidt jeg vet - ikke vært gjenstand for noen undersøkelse i Norge. Men i et temanummer om oversettelse i Språk og språkundervisning (1985), har jeg i en artikkel av Theodor Abrahamsen i det minste funnet belegg for at oversettelse ikke udelt betraktes som et positivt virkemiddel i fremmedspråkpedagogikken i den videregående skole. Abrahamsen ser ikke med bare blide øyne på oversettelse, som han hevder er en lite egnet metode til å lære et fremmedspråk.

Han viser til hvor lite formålstjenlig oversettelse av løsrevne setninger av typen «Min tantes sko er grønne» eller «Dette er min tantes penn» er for oppøvingen av den fremmedspråklige kompetansen. Heller ikke er den såkalte **imitasjonsoversettelsen** noe videre egnet til å lære elevene å kommunisere på et fremmedspråk. Den består som kjent i å oversette en tekst som er bygget opp rundt utvalgte leksikalske og grammatiske strukturer. Den har sin absolutte misjon når det gjelder å drille inn nye strukturer med utgangspunkt i en gitt modell. Nyttig er den også for å teste om elevene behersker det nye vokabularet og de nye syntaktiske fenomenene som er blitt gjennomgått i klassen. Men utover denne drill- og kontrollfunksjonen, er øvelsens kommunikative verdi liten.

I Frankrike har spørsmålet om oversettelsens plass i fremmedspråkundervisningen i den videregående skole vært gjenstand for en vitenskapelig undersøkelse (Lavault 1985). Konklusjonene pekte ganske entydig i retning av at språklærerne, i motsetning til elevene, nærmest la oversettelse for hat. Med unntak av noen få helfrelste betraktet lærerne oversettelse som et onde som var blitt tredd nedover hodet på dem av de franske skolemyndighetene. De kunne til nød gå med på at oversettelse var et nødvendig onde, i betydningen en måte å kontrollere elevenes kunnskaper på, men mente forøvrig at denne formen for kontroll var svært lite hensiktsmessig sammenliknet med andre evalueringsmetoder.

Det synes med andre ord å være sammenfall mellom Abrahamsens syn på oversettelsens rolle i fremmedspråkundervisningen og hans franske kollegers oppfatning. Men hvorvidt hans syn er representativt for lærerstanden i Norge er som sagt et åpent spørsmål.

Personlig er jeg overbevist om at oversettelse slik den praktiseres i fremmedspråkundervisningen i dag, godt kan fornyes på de høyere trinn. Med relativt enkle midler kan oversettelse gjøres til en kommunikasjonsfremmende øvelse, som samtidig kan virke inspirerende, spennende og utfordrende på såvel språklæreren som elevene. Min påstand er altså at oversettelse egner seg svært godt som middel til å lære å kommunisere på et fremmedspråk, så sant den gis ny metodisk vinkling. Poenget er selvsagt ikke å endre på den eksisterende undervisningsformen bare for spenningens skyld. Poenget må være å styrke kunnskapstilegnelsen og den språklige ferdigheten.

Den type oversettelsestrening jeg har i tankene og som etter min mening bør komme som et supplement til imitasjonsøvelsene, er den som benyttes ved de profesjonelle oversetterhøgskolene: den **intepretative oversettelse**. Den har ferdighetsaspektet som sitt primære anliggende. Som ledd i oppbygningen av den kommunikative kompetansen, inngår øvelser som dels trener studentenes analytiske og logiske evner og dels styrker og utdyper deres språklige og sosio-kulturelle kunnskaper. Den profesjonelle oversettelsespedagogikken har, som vi snart skal se, lite til felles med den konvensjonelle måten elever (og ikke minst studenter) lærer å oversette på i fremmedspråkundervisningen.

Min påstand er at oversettelse kan fremstå som et særdeles aktivt virkemiddel i perfektioneringen av elevenes kommunikative kompetanse, når man henter metodisk inspirasjon fra **translatologien**, altså studiet av oversettelse som profesjon eller mål. Jeg støtter meg til Elisabeth Lavaults avhandling *Fonctions de la traduction en didactique des langues - apprendre une langue en apprenant à traduire* (1985). Hennes tese går kort og godt ut på at mestring av prinsippene for den profesjonelle oversettelse borger for større ferdigheter i fremmedspråket.

For å forstå hva som skiller den konvensjonelle oversettelsen fra den profesjonelle, må vi nødvendigvis foreta en sammenlikning.

1. DEN KONVENSJONELLE OVERSETTELSE

Den konvensjonelle eller klassiske oversettelsesmetoden rådet som kjent grunnen i fremmedspråkformidlingen til langt inn i det tyvende århundret. Pugging av ordlister og grammatiske regler gikk forut for selve oversettelsen av utdrag av autentiske tekster på latin til morsmålet. Det var som regel lite samsvar mellom teoretisk lærdom og praktisk trening. Tekstutdragene var ikke valgt ut med tanke på de spesielle syntaktiske strukturene som eleven hadde gjennomgått. Og ettersom

emnet som ble behandlet i teksten bare i liten grad tok opp det ordforrådet som eleven hadde pugget, måtte eleven støtte seg til ordboken for å komme på sporet av de ulike ordenes betydning. Resultatet var som oftest en ordrett overføring etterfulgt av en fase med modulering av ordstillingen for å sikre en korrekt syntaks. Det sier seg selv at mange av oversettelsene utført etter denne fremgangsmåten langt fra var feilfrie. Dessuten ble språkbruken som oftest oppfattet som stiv, tung og kunstig.

Denne metoden ble etterhvert utvidet til også å gjelde moderne fremmedspråk og ble anvendt nærmest uforandret helt til 1930-årene, da den ble erstattet av den **direkte metoden** og etterhvert også den **audio-visuelle** og **audio-lingvale metoden**. Hovedprinsippene i disse var at det nye fremmedspråket skulle introduseres direkte til eleven uten å gå veien om morsmålet. All undervisning skulle foregå på fremmedspråket. Grammatikkreglene skulle formidles i en bestemt rekkefølge ved hjelp av bildestoff og samtaler og bearbeides gjennom samtaleoppgaver og andre drilløvelser. Og når veien om morsmålet var bannlyst, fulgte det at oversettelse var over og ut.

Det skulle gå flere tiår før oversettelse igjen ble «inn». Som en følge av nyvinningene i moderne språkvitenskap i 80-årene, ble vekten nå lagt på de funksjonelle og kommunikative aspektene ved språket. Det gjaldt å oppøve den kommunikative kompetansen med utgangspunkt i språkhandlinger tilpasset elevenes behov. Veien om morsmålet var ikke lenger forbudt. En la tvert om vekt på at fremmedspråket skulle læres med utgangspunkt i morsmålet. I kjølvannet av den didaktiske orientering mot en bredere kommunikativ kompetanse og den gjenoppdagede forståelse for å integrere morsmålet i fremmedspråkpedagogikken, ble oversettelse igjen «stuerent» og innlemmet som ett blant flere virkemidler. I motsetning til tidligere, ble imitasjonsoversettelsene nå tilpasset progresjonen i grammatikkundervisningen. Disse øvelsene er av to slag: oversettelse fra morsmålet til fremmedspråket og omvendt: oversettelse fra fremmedspråket til morsmålet.

1.1. Oversettelse til fremmedspråket

Elevene oversetter løsrevne setninger eller en kortere tekst som tar opp i seg de leksikalske og grammatiske elementene som har vært gjennomgått i timen. Øvelsene gir læreren mulighet til å kontrollere om elevene har tilegnet seg det ordforråd og de grammatiske strukturer som de forventes å beherske. Språklæreren retter øvelsene som om de var

oppgaver i matematikk. Rettskrivnings- og grammatikkfeil blir vektet og summert. Totalen blir så lagt til grunn for karaktergivningen. En stor fare forbundet med denne fremgangsmåten er at språklæreren kan komme til å underkjenne alternative løsninger. På jakt etter å teste om eleven mestrer spesielle uttrykk, idiommer og syntaktiske strukturer, risikerer han/hun å forkaste løsninger som egentlig er helt akseptable.

Eksempelvis kan det tenkes at læreren forventer at følgende setning skal oversettes med konjunktiv på fransk:

– *Be henne om å komme ned*

Altså:

– *Dites-lui qu'elle descende*

Men dersom eleven velger en konstruksjon med infinitiv:

– *Dites lui de descendre*

vil dette alternative forslaget ikke passe inn i mønstret. Eleven som finner en rød strek i marginen, vil bli usikker og tro at han har tatt feil.

1.2. Oversettelse til morsmålet

Også her går metoden ut på å overføre faste betydningsekvivalenter etablert i kontekstfrie sammenhenger. Elevene trenes til å overføre ord, vendinger og syntaktiske strukturer fra fremmedspråket til morsmålet med utgangspunkt i prinsippet om at pre-eksisterende strukturelle og leksikalske komponenter på det ene språket er utbyttbare med tilsvarende komponenter på det andre språket. Med pre-eksisterende komponenter menes alle de ord, vendinger og syntaktiske mønstre på ett språk som har sitt ferdigtolkede motstykke på det andre språket. Denne fremgangsmåten svarer til betegnelsen **transkoding**. Formålet er først og fremst å kontrollere elevens forståelse.

2. DEN PROFESJONELLE OVERSETTELSE

Oversettelse som fag er i dag etablert som et eget studium og tilbys ved en rekke universitet og høyskoler i de fleste land i verden. Oversetterstudiet tar sikte på å utdanne oversettere som kan oversette allmenn- og fagspråklige tekster, primært for næringsliv og forvaltning. Oversetterstudiet har lite med fremmedspråkstudier å gjøre. Hovedforskjellen ligger i at oversettelse betraktes som et mål i seg selv. Studentene lærer

ikke fremmedspråk, de forutsettes å beherske sine arbeidsspråk før de tar til med studiet.

Formålet med studiet er å trene studentene til å **forstå** teksten de arbeider med og til å foreta **bevisste** valg ved gjenformuleringen av det de har forstått på mottakerspråket. Det dreier seg m.a.o. om å tilstrebe kommunikativt samsvar mellom originaltekst og translat (dvs. resultatet av oversettelsesprosessen). Kommunikativt samsvar må ikke forveksles med semantisk likhet eller språklig synonymi. Det er ikke originalspråkets ord og strukturer som skal oversettes. Det avgjørende er å finne fram til språklige uttrykk, som i en gitt kommunikativ situasjon og for en bestemt målgruppe, har den samme funksjon som originalen hadde på sin målgruppe.

Det er f. eks. ikke fordi *mage* på norsk svarer til *ventre* eller *estomac* på fransk, at vi alltid og nødvendigvis skal oversette *jeg har vondt i magen* med *j'ai mal au ventre/à l'estomac* på fransk. Ytringen kan, avhengig av den aktuelle kommunikasjonssituasjonen, oversettes med helt andre ord. Vi kan f. eks. forestille oss at et barn som har forspist seg sier:

– Å, jeg har så vondt i magen!

Det er svært sannsynlig at et fransk barn i samme situasjon ville ha sagt:

– *Oh, ce que j'ai mal au foie!* 'Å, som jeg har vondt i leveren!'

Straks man operer på diskursplan, dvs. når man har å gjøre med autentiske tekster myntet på reelle mottakere, må oversetteren ta hensyn til en rekke kognitive faktorer i tillegg til de rent språklige. Transkoding som metode viser seg her utilstrekkelig.

Den beskjeftiger seg bare med setningers grammatikalitet. På diskursplan er **akseptabilitetskriteriet** vel så viktig. Det er mange grunner til at et translat må være mer enn grammatisk korrekt for å bli vurdert som akseptabelt. Det vil føre for langt her å komme inn på de kognitive faktorer som virker inn på en oversettelses akseptabilitet. Jeg skal isteden kort redegjøre for betydningen av ett av de semantiske aspektene som virker inn på oversetterens valg av strategi under arbeidet med teksten: den diskursorienterte aktualisering av semantiske trekk.

2.1. Den diskursorienterte aktualisering av semantiske trekk

Ved overgangen fra **langue** til **parole**, altså fra språket som system til språket brukt i en kommunikativ sammenheng, kan meningen som til-

legges ord og vendinger avvike mer eller mindre fra den språklige betydning de har. Det finnes tre graderingsmuligheter.

2.1.1. *Bevaring*

Når det er totalt sammenfall mellom den språklige betydningen og meningen i diskursen, bevares hele ordets betydningspotensiale.

Ordet *søsken* inneholder som kjent de semantiske trekkene *bror* og *søster*. La oss anta at min nabo fru Hansen forteller meg:

– *Jeg har to søsken.*

Det kan ikke være tvil om at fru Hansen har en bror og en søster. De semantiske trekkene som blir aktualisert i diskursen sammenfaller her helt med dem vi finner i språket. Vi står overfor en **semantisk bevaring**.

2.1.2. *Reduksjon*

Når bare noen få semantiske trekk blir aktualisert, har vi å gjøre med en **semantisk reduksjon**. Følgende eksempel vil tjene til å illustrere dette fenomenet:

La oss anta at en franskmann som pendler mellom Melun og Paris og som har valget mellom å ta tog eller T-bane sier:

– *Je ne fais pas la différence entre le métro et le train.* ‘For meg er T-bane og tog det samme’ (Galisson 1979:138)

I denne ytringen nøytraliseres de semantiske trekkene *under/over grunnen*, mens følgende trekk blir aktualisert: *offentlig kommunikasjonsmiddel, skinner, elektrisk drevet*.

2.1.3. *Transformasjon*

Når ord og vendinger som i diskursen blir tillagt andre semantiske trekk enn dem de er utstyrt med i språket, står vi overfor en **semantisk transformasjon**. Følgende eksempel vil tjene til å illustrere dette fenomenet:

La oss anta at jeg i omtalen av min støyende nabo, som jeg ikke husker navnet på, men som jeg vet er postmann av yrke og som har ødelagt min skjønnhetssøvn for n'te gang på rad, sier:

- *Le facteur m'a encore réveillé cette nuit* 'Postmannen vekket meg igjen i natt' (Galisson 1979:138)

Her ser vi at *facteur* fungerer som et egennavn og ikke blir tillagt de trekkene som vanligvis assosieres med en postmann, altså det å være ansatt i Postverket og gå rundt med posten. Han får tvert om tillagt helt andre egenskaper som knytter seg til min oppfatning av hvordan naboen er: en skikkelig ranglefant som ikke tar fem øre for å bråke midt på natten. Denne ytringen får mening kun hvis den kan oppfattes av mine mottakere. Jeg forutsetter m.a.o. at de kan slutte seg til hvem det er jeg snakker om, ellers er jo ytringen dødfødt.

2.2. *Betydningen av den diskursorienterte aktualisering av semantiske trekk for den interpretative oversettelse*

Vi har sett at ved overgangen fra **langue** til **parole**, er det ikke gitt at samtlige semantiske trekk aktualiseres. Hvilken betydning har så dette for oversettelse?

Ettersom to ulike språk ikke foretar den samme semantiske inndeling, følger det at et ords betydning ikke alltid *kan*, eller nødvendigvis *skal* overføres i sin helhet til det andre språket. Det er kun de aktualiserte trekkene som *må* overføres. Følgende eksempler vil tjene til å tydeliggjøre hvordan dette kan gjøres.

2.2.1. *Bevaring i oversettelsen*

La oss anta at vår venninne fru Hansen ikke spesifiserer hvor mange brødre eller søstre hun har. Hun sier:

- *Jeg har 3 søsken.*

Problemet på fransk er at man ikke har ett kjønnsnøytralt ord som på norsk. I *frère(s) et soeur(s)* må man spesifisere flertallsendelsen. Men teksten gir ikke noe grunnlag for å velge mellom *frère et soeurs* eller omvendt *frères et soeur*.

Hva gjør oversetteren i dette tilfellet? Når konteksten ikke bidrar til å entydiggjøre kjønnsfordelingen mellom søsknene, er én løsning å overføre hele betydningspotensialet på fransk. Fremfor å påstå at det ikke er mulig å sette innholdet om til fransk i dette tilfellet pga. manglende leksikalsk samsvar, må oversetteren spørre seg hvordan han kan uttrykke den virkelighet som fru Hansen refererer til, på fransk. En mulig løs-

ning, som er like global som den norske, ettersom den tar med de samme semantiske trekkene, vil kunne være:

– *Nous sommes 4 enfants* ‘Vi er fire barn’

Dersom det under lesning av teksten fremgår at fru Hansen har en søster og to brødre f. eks., vil oversetteren få svar på sitt problem. Men det faktum at det er mulig å finne pre-eksisterende leksikalske komponenter på det andre språket som har de samme egenskapene som på originalspråket, dvs. som aktualiserer de samme semantiske trekk på tilsvarende måte, tilsier ikke at transkoding alltid og nødvendigvis vil være den eneste mulige oversettelsesmetoden. La oss anta at fru Hansen altså sier:

– *Jeg har 3 søsken: Marie og tvillingene Robert og Marius.*

Fremfor å transkodere slik:

– *J'ai trois frères et sœur: Marie et les jumeaux Robert et Marius.*

ville oversetteren sannsynligvis ha valgt følgende langt mer naturlige måte å uttrykke søskenrelasjonen på:

– *J'ai une sœur, Marie, et deux frères jumeaux, Robert et Marius.*

Det er hensynet til den mest idiomatiske måten å uttrykke en mening på som bør ha fortrinnsrett på det andre språket. Hvordan meningen uttrykkes på originalspråket, er i denne sammenhengen irrelevant. Det er ikke språket som skal oversettes, men meningen og formeffektene som ordene er bærere av. I dette ligger det ingen invitasjon til å forholde seg fritt til originalteksten. Oversetterens mandat er klart begrenset til gjengivelsen av avsenderens intensjoner på et så naturlig og idiomatisk mottakerspråk som mulig. Det er kun når formålet med oversettelsen er å fremheve utgangsspråkets spesielle leksikalske og syntaktiske strukturer (det kan f. eks. være et nyttig hjelpemiddel innen kontrastiv lingvistik), at formaltroskap er påkrevet.

2.2.2. Reduksjon i oversettelsen

La oss anta at en tekst beskriver en liten pikes forhold til sin bestefar. Hun kaller ham *Fafa*. Hvordan oversette et slikt kallenavn til et annet språk, som f. eks. fransk?

Selv om det i teksten ikke er angitt om bestefaren er pikens morfar eller farfar, kan vi slutte oss til at det høyst sannsynlig dreier seg om hennes farfar.

På fransk har man også distinksjonen *maternel* og *paternel* for å angi slektskapsforholdet. *Grand-père paternel* svarer altså til *farfar*. Men ville virkelig en liten fransk pike rope på sin farfar på denne måten: *grand-père paternel*? Det er like lite sannsynlig at hun ville ha forkortet kallenavnet slik: *grandpépa*. Å spesifisere hvorvidt han er bestefar på fars- eller morssiden er i denne tenkte kommunikasjonssituasjon helt uinteressant. Det som er viktig er å finne et kallenavn som har en likeverdig funksjon på fransk. En mulig løsning er det svært alminnelige *papi* på fransk. Som vi ser, er det semantiske trekket *paternel* utelatt, men virkningen på mottakeren er likevel den samme.

2.2.3. Transformasjon i oversettelsen

Følgende eksempel (Lavault 1985:110) vil illustrere hvordan fenomenet transformasjon virker inn på såvel forståelsesfasen som gjenformuleringsfasen. Teksten handler om to engelske bilisters noe voldsomme møte i et lyskryss¹.

An amber gambler

- | | |
|-------------------------|--|
| <i>First motorist:</i> | – <i>Where the devil do you think you're going? Look what you've done to my wing! Can't you use your eyes? The lights must have been at red for you.</i> |
| <i>Second motorist:</i> | – <i>They weren't! They were at amber.</i> |
| <i>First motorist:</i> | – <i>Then you shouldn't have come on!</i> |
| <i>Second motorist:</i> | – <i>It's your fault. You were driving too fast. We're in a built-up area, you know.</i> |
| <i>1st m.</i> | – <i>Nonsense! I was well within the thirty limit: in any case I had the right of way.</i> |
| <i>2nd m.</i> | – <i>You've made a mess of my bumper.</i> |
| <i>1st m.</i> | – <i>What about my wing? You've knocked it in. It'll cost a small fortune to put it right.</i> |
| <i>2nd m.</i> | – <i>Why didn't you use your brakes?</i> |

¹ Teksten har vært benyttet som en muntlig øvelse i oversettelse til fransk på en 1. klasse i den videregående skolen i Frankrike. Den interpretative metoden har vært lagt til grunn for øvelsen.

- 1st m. – *I didn't get the chance. You hit me so suddenly. And why was your felt indicator flashing? You weren't turning.*
- 2nd m. – *No, but I had just turned.*
- 1st m. – *Then you should have cancelled your signal.*
- 2nd m. – *Are you trying to tell me how to use an indicator?*
- 1st m. – *I'm trying to tell you that you're in the wrong. Look at your position. Look at mine! Anybody can see the responsibility is yours.*
- 2nd m. – *We're causing an obstruction. Let's pull over to the side of the road a bit farther on.*
- 1st m. – *Right ... Unfortunately, when we were approaching the junction there were no people about.*
- 2nd m. – *Yes, we've no witnesses. Not even a policeman around to ask how we hit each other.*
- 1st m. – *We didn't hit each other: you hit me !*
- 2nd m. – *Yes, but you must have jumped the lights.*
- 1st m. – *No, you're to blame. You're an amber gambler!*
- 2nd m. – *I've been driving for ten years and I've a clean record.*
- 1st m. – *Well; either you've been very lucky, or the police have been very negligent!*
- 2nd m. – *I've passed the Advanced Driving Test!*
- 1st m. – *And I'm a member of the League of Safe Drivers! You've no hope of getting in, that's certain. Anyway, we can't stay here arguing. Here's my address, and I'll just note down your car number.*
- 2nd m. – *Here's mine. We must find the cheapest way to settle this.*

Vi skal her konsentrere oss om følgende to ytringer (l. 33-35):

- 2nd m. – *Yes, but you must have jumped the lights.*
- 1st m. – *No. You're to blame, you're an amber gambler!*

En transkodert versjon gir følgende resultat:

2. bilist: – *Ja, men du må ha kjørt på rødt.*
1. bilist: – *Nei, du har skylden, du spiller på gult!*

Denne «oversettelsen» er ikke bare tøvete og useriøs, den er direkte misvisende. Uttrykket *to jump the lights* har som språklig ekvivalent *brûler le*

feu på fransk og *kjøre på rødt* på norsk. Den må imidlertid forkastes, fordi den her i denne spesielle teksten gir gale assosiasjoner, på fransk som på norsk.

Hvordan skal ytringen forstås? La oss visualisere situasjonen. Vi har å gjøre med en kollisjon i et lyskryss. Bilist nr. 2 har kjørt inn i bilist nr. 1. De slåss om hvem som har skylden. Den **kognitive konteksten**, dvs. opplysningene som fremkommer ved lesning av hele teksten, bidrar til å sette oss på sporet av meningen. Her er det især de to første replikkene i dialogen (l. 3-5) som er relevante:

- First motorist:* – *The lights must have been at red for you.*
Second motorist: – *They weren't! They were at amber.*

Her kan *amber* brukt i forbindelse med *lights* bare referere til det *gule* trafikklyset. Den andre betydningen av det polysemiske ordet *gambler*: *rav* streifer oss ikke en gang under lesning av teksten. Bilist nr. 2 benekter altså at han kjørte ut i krysset på rødt. Han hevder at trafikklyset viste gult. Hvis han snakker sant, kan man spørre seg hvordan han da klarte å kjøre inn i bilist nr. 1. Forklaringen finner vi i den problemfylte ytringen i l. 33: «*Yes, but you must have jumped the lights.*» Bilist nr. 2 impliserer at bilist nr. 1 ikke ventet på at lyset skiftet til grønt da han kjørte ut i krysset. Han må altså ha startet da trafikklyset skiftet fra rødt til gult. Vi ser at uttrykket *jumped the lights* blir tillagt trekk i diskursen (gult) som det ikke har i språket (rødt). Vi har med den omtalte transformasjonen å gjøre.

I ytringen *you're an amber gambler* har vi derimot med en semantisk reduksjon å gjøre. I ordet *gambler* inngår semantiske trekk som har med spill å gjøre: spiller, falskspiller. I vår sammenheng kan de ikke sies å være relevante. De som derimot blir aktualisert av konteksten er **risiko** og **fare**. Vi sitter igjen med følgende avverbaliserte mening: en bilist som spiller høyt og som setter eget og andre folks liv i fare ved ikke å stoppe på gult.

Nå som vi har forstått meningen i dialogen, kan vi gå over til neste fase: gjenformulering av de to ytringene på det andre språket. Begge er formet som en anklage. Hvilken løsning vi velger, vil ikke avhenge av originalspråkets formulering, men snarere være et utslag av personlig smak og kreativitet. Det som er viktig, er at de aktualiserte semantiske trekkene overføres på det andre språket. Elisabeth Lavault gjengir følgende forslag som hennes elever kom frem til:

- *Vous avez dû démarrer trop tôt* 'Du må ha startet for tidlig'

- *Espèce de danger public, vous êtes passé à l'orange!* 'Din råtass, du kjørte på gult!'

Hva ville vi tilsvarende kunne si på norsk? Jeg foreslår følgende mulige løsning:

- *Ja, men du kjørte ut før lyset skiftet til grønt!*
- *Nå får du gi deg. Du ga jo full gass på gult din gærning!*

alternativt:

- *Din j... trafikkbølle. Er du helt fargeblind eller?*

Løsningene er, som vi ser, svært forskjellige fra ordlyden i originalteksten. Dette skyldes at de semantiske trekk som er aktualisert av diskursen er gjengitt med helt andre ord enn dem som ble benyttet på originalspråket. Til tross for forskjellen på overflaten, må meningsinnhold og funksjon imidlertid sies å være likeverdig med originalen.

Men jeg kan allerede høre innvendingene: I den engelske teksten spilles det på paronymet *amber gambler*. Dette fonemiske virkemidlet som bidrar til å understreke poenget i teksten går jo tapt i såvel den franske som den norske oversettelsen! Står vi ikke her overfor et typisk eksempel på entropi?

Til dette vil jeg ikke svare et udelt ja. Det er klart at en kreativ oversetter vil kunne ta i bruk stilistiske virkemidler på mottakerspråket som f. eks. fonemisk likhet, rim eller alliterasjon. Men hovedpoenget må være at løsningen lyder naturlig i den relevante kommunikasjonssituasjonen, altså at den gjengir den måten franske eller norske bilister gir uttrykk for irritasjon og sinne på rett etter en kollisjon. Jeg spør meg om det er naturlig for dem å uttrykke seg i like poetiske vendinger som de engelske bilistene? La oss prøve. Elisabeth Lavault foreslår selv å kompensere for den manglende fonemiske likhet med et ordspill:

- *Elle était plutôt sanguine votre orange!* 'Fargen på lyset minnet mer om en blodappelsin!'

Men hun forkaster dette forslaget som hun mener har et for humoristisk preg som ikke passer inn i en hissig krangel.

På norsk foreslår jeg følgende løsning på rim:

- *Nei, noe så sprøtt, du kjørte jo på rødt!*

Her må det være tillatt å spørre om en norsk bilist virkelig ville ha uttrykt seg slik? ... Jeg står derfor ved den første løsningen. Den virker mer troverdig i munnen på en rasende norsk bilist. Det faktum at vi finner en aldri så liten alliterasjon i translatet er her mindre vesentlig. Poenget er ikke på liv og død å kompensere for den fonemiske likheten på originalspråket. Poenget er å finne frem til en løsning som klinger godt i øret og som produserer en tilsvarende virkning på mottakerne av translatet.

Hva har så *amber gambler* eksemplet vist oss? Det tydeliggjør først og fremst hvor viktig og nødvendig det er å fri seg fra originaltekstens ord og vendinger. Det er meningen og ikke ordene i originalteksten som skal overføres på det andre språket. Dersom vi her hadde valgt å transkodere, ville vi ha gjort oss fortjent til betegnelsen forræder: traduttore - traditore.

Det tjener også til å vise at manglende språklig samsvar slett ikke er noe hinder for en oversetter. Det faktum at vi verken på fransk eller norsk har et leksikalisert uttrykk for *amber gambler*, er ikke ensbetydende med at uttrykket ikke kan oversettes. Vi kan derfor like gjerne først som sist avlive myten om uoversettelighet.

3. KONKLUSJON

Det er som nevnt enighet i dag om at morsmålet er en nødvendig forutsetning for å lære fremmedspråk. Og når oversettelse først er kommet for å bli i fremmedspråkundervisningen, er det fristende å benytte dette virkemidlet i fremmedspråktilegnelsen til noe mer enn et rent kontrollmiddel.

Det faktum at den profesjonelle måten å oversette på er svært forskjellig fra den klassiske oversettelsesmetoden, betyr ikke at analysemetodene fra den første ikke kan overføres til den andre. *Amber gambler* teksten er et eksempel på hvordan den interpretative oversettelse kan berike fremmedspråkundervisningen. Vi har sett at den søker å utvikle en kommunikativ kompetanse som både går på forståelsen og formuleringen. Hvorfor ikke like gjerne la språkelever nyte godt av muligheten til å utvikle denne doble kompetansen?

Og dersom det virkelig er slik at mange språklærere kvier seg for øvelsene som de opplever som et kjedelig «must», hvorfor ikke med enkle virkemidler gjøre undervisningen til en morsom utfordring der både språklæreren og elevene stimuleres til å gi sin fantasi og kreativitet fritt spillerom? Prinsippene til den interpretative oversettelse lar seg lett innlemme i språkundervisningen. I tillegg til å styrke språkkunnskapene

både i fremmedspråket og morsmålet er denne type oversettelse en stimulerende intellektuell øvelse. Språklæreren har som kjent ikke bare ansvar for å styrke elevenes språklige kompetanse, han/hun skal også være med på å gi dem kulturell og samfunnsmessig ballast. Logikk, klarhet, presisjon og kreativitet er alle viktige komponenter i oppøvingen av den kommunikative kompetanse.

For å møte de store krav til kommunikativ kompetanse som samfunnet stiller til oss i dag, er det altså mye som taler for at lærdommen fra translatologien har en klar overføringsverdi på fremmedspråkopplæringen.

BIBLIOGRAFI

- Abrahamsen, Theodor (1985). «Kommunikasjon i språkundervisningen? Hvorfor omsetting?» i *Språk og språkundervisning* Nr. 2/3 (red) J.-T. Ydstie.
- Galisson, Robert (1979). *Lexicologie et enseignement des langues*, Hachette, Collection F, Paris.
- Lavault, Elisabeth (1985). *Fonctions de la traduction en didactique des langues - apprendre une langue en apprenant à traduire*, Didier Erudition, Collection «TRADUCTOLOGIE», no 2, Paris.

GERUNDIUM OG (ANDRE) PREDIKATIVE BESTEMMELSER

Kåre Nilsson

Aktuelle parametere:

1. Adjektivisk/adverbial funksjon.
2. Bestemt/ubestemt overledd.
3. Subjekt/objektreferanse.
4. Plassering.

I det følgende skal vi se nærmere på de ulike alternativer for bruk av gerundium og funksjonelt beslektede ledd, herunder såkalte predikative bestemmelser. Videre kan det vise seg interessant å undersøke hvor vidt det kan påvises korrelasjon (samvariasjon) mellom ovennevnte syntaktiske parametere og gerundiumsformenens funksjon.

Gerundium kan i utgangspunktet oppfattes som et adverbialt ledd, fordi formen normalt kan erstattes med et adverb eller en adverbial konstruksjon. Samtidig står imidlertid formen i et nært substitusjonelt forhold til adjektiver (inkl. partisippformer) med **predikativ** funksjon. Dermed kan det bli problematisk å avgjøre hvorvidt gerundium og predikative bestemmelser bør oppfattes som adverb eller adjektiv fra et funksjonelt synspunkt.

Sagt på en annen måte: Predikative ledd som kan substitueres med gerundium synes å stå i en mellomstilling mellom adjektiv og adverb, idet de beskriver tilstander hvori noe (uttrykt ved subst. eller pron.) befinner seg i forbindelse med en **situasjon** eller **prosess** (uttrykt ved verb). I den situasjon eller prosess som beskrives, kan det nominale ledd være både subjekt og objekt. Ex.:

- (1) *O homem dormia deitado no sofá.*
- (2) *Aproximei-me tremendo/a tremer.*
- (3) *Respondi-lhe telegráfico/balbuciante/a balbuciar.*
- (4) *Encontrou a casa vazia e o cão dormindo/a dormir deitado num banco fora da porta.*
- (5) *Encontrou uma casa vazia e um cão dormindo/a dormir deitado num banco fora da porta.*

Formelt sett har vi utfyllende ledd av følgende typer i eksemplene ovenfor:

1. Perfektum partisipp (*deitado*).
2. Gerundium (*tremendo*) med varianten *a* + infinitiv (*a tremer*).
3. Adjektiv (*telegráfico, vazia*).
4. Preposisjonsledd (*no/num banco, fora da porta*).

Hvorvidt de utfyllende ledd skal betraktes som adjektiviske eller adverbiale fra et funksjonelt synspunkt, er imidlertid fortsatt et åpent spørsmål. Det kan derfor være interessant å se nærmere på substitusjonsmulighetene i de enkelte eksempler:

I eksempel (1) - (3) forteller utfyllingen noe om måten noe (uttrykt ved verbet) foregikk på. Setningene er m.a.o. et svar på spørsmål av typen *como (é que) ...*, hvor *como* er et interrogativt måtesadverb. Og hvis situasjonen/handlingen antesiperes i spørsmål av typen *O homem dormia deitado no sofá?* etc., ville svaret kunne bli *Sim, dormia assim* etc. - dvs. i form av verb med adverbial bestemmelse.

Det samme gjelder for så vidt også (4), idet utfyllingene alle er et svar på ulike spørsmål av typen *como ...?* eller *onde ...?*, eller kan erstattes av måtesadverbet *assim* eller stedsadverbet *ali*, forutsatt at måte eller sted er nevnt på forhånd.

Det samme kan imidlertid ikke sies om (5), idet det her ville være naturlig å erstatte leddene *dormindo/a dormir, deitado num banco* og *fora da porta* med relativsetninger - dvs. *que dormia, que estava deitado* og *que estava/se encontrava fora da porta* - som pr. definisjon er adjektiviske bestemmelser.

Spørsmålet blir da: Har (1) - (4) noe til felles som skiller dem fra (5) og dermed betinger at de utfyllende ledd betraktes annerledes i sistnevnte eksempel?

Ja, de har det. I (1) - (4) står nemlig de utfyllende ledd til et eksplisitt eller implisitt bestemt (pro)nominalt ledd (som subjekt eller objekt). Det gjør de ikke i (5), hvor de står som bestemmelse til de ubestemte substantiver *uma casa* og *um cão* (som objekt).

En slik observasjon gjør det interessant å forfølge dette sporet videre. Er det f.eks. mulig å finne ubestemte subjekter med gerundium eller alternativ utfylling som tilsvarer relativsetning, og dermed kan sies å ha adjektivisk funksjon?

Et slikt eksempel finner vi i ordspråket

(6) *Mais vale um pássaro na mão que dois a voar.*

I likhet med eks. (5) er det heller ikke her tvil om at såvel preposisjonsleddet (*na mão*) som gerundiumsvarianten (*a voar*) karakteriserer de respektive overledd (*um pássaro* og *dois (pássaros)*), idet en «håndfast» fugl stilles opp mot to flyvende sådanne. Dermed må utfyllingene også her betraktes som adjektiviske bestemmelser.

Det ikke så vanlig å finne eksempler av denne typen, men det lar seg godt gjøre å konstruere alternative setninger med ubestemt overledd som klart viser at gerundium etc. i slike tilfelle fungerer på linje med «rene» adjektiver, uansett om overleddet er subjekt eller objekt:

(7) *Lá em baixo vinha/via (eu) um homem a pedir esmola.*

Her står *a pedir esmola* på linje med et hvilket som helst annet attributt, f.eks. *pobre*, *esfarrapado* etc., som kunne brukes som alternativ eller supplerende utfylling for å beskrive mannen nærmere.

Det ser altså ut til at vi foreløpig kan trekke følgende entydige konklusjon: Gerundium og funksjonelt tilsvarende bestemmelser til bestemt overledd har adverbial funksjon, mens samme slag bestemmelser til ubestemt overledd har adjektivisk funksjon.

Det kan fortsatt synes noe uklart hvordan (eller hvor vidt) det funksjonelle begrep predikativ bestemmelse kan relateres til adjektiv og/eller adverb qua formelle kategorier. Før vi kan svare på dette, tror jeg selve begrepet trenger en nærmere avklaring.

I denne forbindelse kan det være på sin plass å spørre: Gir det overhodet noen mening å skjelne mellom predikativ og attributiv funksjon mht. *elementos modificadores dum substantivo indefinido*? Jeg tror ikke det, for alle slike elementer kan erstattes med relativsetning eller rent adjektiv, for den saks skyld (jfr. konklusjonen ovenfor). Og på norsk ville det normalt ikke være mulig å sette et slikt adjektiv etter substantivet. Dette kan belyses ved følgende eks.:

(8) *Lá estavam/havia/enxergava umas crianças descalças/com os pés descalços/a brincar.*

På norsk kunne vi si «noen barføtte/lekende unger», «noen unger som ikke hadde noe på beina/som lekte» etc. Alternative tolkningsmuligheter finnes ikke, til forskjell fra en setning som

(9) *Lá encontrei as crianças descalças/de pés descalços.*

Denne setningen kan forstås på to måter: 1) «Der fant jeg de barføtte ungene/ungene som ikke hadde noe på beina» - dvs. med attributiv, adjektivisk bestemmelse - eller 2) «Der fant jeg ungene barføtt/uten noe på beina» - dvs. med predikativ, adverbial bestemmelse. Hvis de aktuelle bestemmelsene er kjent på forhånd, kan vi i det første tilfellet si at det var **slike** unger eller **disse** ungene jeg fant der, mens det i det andre eksempelet sies noe om hvordan ungene var da jeg fant dem, dvs. at jeg fant ungene **slik** eller idet de befant seg i en slik forfatning (adv. bisetn.). Hvis termen «predikativ bestemmelse» reserveres for og underordnes *elementos modificadores dum substantivo definido*, vil leddet entydig kunne betraktes som adverbialt, idet substitusjonsmulighetene vil begrense seg til 1) adverb (*encontrei-as assim*), 2) adverbialt preposisjonsuttrykk (*encontrei-as de pés descalços*) eller 3) adverbialsetn (*encontrei-as enquanto tinham os pés descalços*).

Dette betyr selvfølgelig ikke at alle setninger med utfylling til bestemt overledd gir rom for en predikativ lese måte - jfr.

(10) *Lá estavam as crianças descalças.*

(11) *Lá estavam as crianças dos pés descalços.*

(12) *Lá estavam as crianças de pés descalços.*

Både i (10) og (11) fremstår underleddene (hhv. *descalças* og *dos pés descalços*) som klare attributter til ungene. Det samme kan ikke uten videre sies om (12), hvor det kanskje ligger nærmest å tolke underleddet predikativt - adverbialt (som svar på hvilken tilstand ungene befant seg i da de var der) - jfr. *(lá) não estavam bem, (porque) estavam descalços*. Dermed kan kanskje predikativ utfylling defineres som en mulig (og funksjonelt sett adverbial) bestemmelse til et eks- eller implisitt overledd i bestemt form.

Som tidligere sagt, er det ikke ofte man finner ubestemt subjekt + gerundium (evt. *a* + infinitiv) direkte tilknyttet ubestemt subjekt. Derimot er det slett ikke uvanlig å bruke gerundium som en selvstendig (uavhengig) adverbial utfylling = bisetning, hva enten subjekt er bestemt eller ubestemt, jfr.:

(13) *Alguns/Os estudantes têm a mania de copiar à letra o que dizem os professores, acreditando que isto lhes dará melhores resultados no exame.*

I denne forbindelse kan det være interessant å minne om at grammatikkene generelt foreskriver subjektssamsvar som betingelse for bruk av gerundium, dvs. at det underforståtte subjekt for gerundiumsformen er det samme som subjektet for det finitte verb. Som vi har sett av tidligere eksempler, er ikke dette alltid tilfelle, idet formen også (i likhet med partisipper og adjektiver) kan stå som predikativ (adverbial) eller adjektivisk utfylling til objekter, jfr. eks. (4) og (5).

Det synes imidlertid å være klare begrensninger på bruk av gerundium som «predikat» til oversetningens objekt, eller sagt på en annen måte: Mulighetene for å bruke gerundium uten subjektssamsvar med det finitte verb begrenser seg selv pga. den tvetydighet som lett vil oppstå når ikke gerundiumsformen utstyres med eksplisitt, eget subjekt, jfr.

(14) *Reconheceram-no descendo do avião.*

Enkelte purister vil kunne hevde at denne setningen skal tolkes som «De gjenkjente ham idet de (subjektssamsvar) steg ned fra flyet», men de fleste portugisisktalende vil vel være mer tilbøyelige til å se objektet (*no*) som subjekt for *descendo*. Og det store flertall av portugisere ville nok foretrekke den alternative uttrykksmåte

(15) *Reconheceram-no a descer do avião.*

I det siste tilfelle vil det neppe kunne oppstå misforståelse om hvem som gjorde hva, idet uttrykksmåten med *a* + infinitiv synes å kreve nærmeste (pro)nomen som subjekt.

Entydig subjektssamsvar kan i (14) oppnås ved å erstatte *descendo* med *ao descer(em)*. Slikt samsvar ville vi også få ved å endre ordstillingen til *Descendo do avião reconheceram-no*, men i så fall med ulik tematisering.

Tilsvarende manipulasjoner er det ikke rom for i (15). I tillegg til at uttrykket *a* + infinitiv krever nærmeste (pro)nomen som subjekt, må det alltid stå umiddelbart etterstilt det finitte verb + eventuelt objekt. Disse to begrensninger synes i seg selv tilstrekkelige til å avgrense *a* + infinitiv som funksjonelt alternativ til gerundium. Sagt på en annen måte: Vi kan ikke sette funksjonelt likhetstegn mellom de to uttrykksmåter (i europeisk portugisisk), idet *a* + infinitiv bare kan betraktes som en betinget gerundiumsvariant.

Mht. den «rene» gerundium gjenstår det fremdeles å avklare de forhold som gjør det mulig å fravike hovedregelen som subjektssamsvar mellom gerundium og det finitte verb. Videre kan det være på sin plass

Kåre Nilsson

å presisere de aspektuelle begrensninger som gjelder for adjektivisk bruk av gerundium.

KOMMENTARER TIL «GERUNDIUM OG (ANDRE) PREDIKATIVE BESTEMMELSER»

Otto Prytz

I eksempel (1) - (3) i Kåre Nilssons artikkel forteller utfyllingen noe om måten noe (uttrykt ved verbet) foregikk på. Setningene er m.a.o. et svar på spørsmål av typen *como (é que) ...*, hvor *como* er et interrogativt måtesadverb. Og hvis situasjonen/handlingen antesiperes i spørsmål av typen *O homem dormia deitado no sofá?* etc., ville svaret kunne bli *Sim, dormia assim* etc. - dvs. i form av verb med adverbial bestemmelse. Vel nok, men på spansk kan *cómo* også spørre etter adjektivisk predikativ: *¿Cómo es la casa: grande o pequeña?*. Også *así* kan være substitutt for adjektivisk predikativ: *Los noruegos somos así: poco comunicativos, ¡No te pongas así!*. Og ikke nok med det: *así* kan også erstatte et attributivt adjektiv, særlig når det står til et ubestemt substantiv: *una película divertida / una película así; la película divertida / aquella película*. Dette peker i samme retning som Nilssons antydning om at en kanskje ikke bør skille så skarpt mellom attributiv og predikativ bestemmelse når overleddet er ubestemt:

Mais vale um pássaro na mão que dois a voar.

I likhet med eks. (5) er det heller ikke her tvil om at såvel preposisjonsleddet (*na mão*) som gerundiumsvarianten (*a voar*) karakteriserer de respektive overledd (*um pássaro* og *dois (pássaros)*), idet en «håndfast» fugl stilles opp mot to flyvende sådanne. Dermed må utfyllingene også her betraktes som adjektiviske bestemmelser. Greit, men det er sikkert ikke tilfeldig at den bestemmelsen gerundiet settes opp mot (*na mão*), ser ut som et stedsadverbial. Furnerte vi fuglene med en infinitiv (*tener*, f.eks.: *Más vale tener un pájaro en la mano que tener ciento volando*), ville begge bestemmelsene uten videre analyseres som adverbiale. Dessuten kan ikke *na mão* uten videre erstattes med hvilket som helst adjektiv: **Más vale un pájaro rojo que ciento volando* er neppe akseptabel, muligens av semantiske grunner. Den eneste typen adjektiv som kanskje kan stilles opp mot *volando*, er partisipp: *«Más vale un pájaro posado/sentado que ciento volando»*. Altså er det ikke opplagt at gerundiet har adjektivisk funksjon her.

Til hjelp i tolkningen av eksemplene med de barbeinte barna kunne en kanskje bruke pronominalisering: *Vi a los niños delcalzos*: med

attributiv bestemmelse: *Los vi*; med predikativ bestemmelse: *Los vi descalzos* / *Los vi así*.

Subjektsamsvaret skal vi ta med en klype salt. Ikke bare kan gerundium brukes når det ikke har noe subjekt som kan samsvare (*No quiero salir lloviendo*), men selv grammatikere som forfekter subjektsamsvar, har ufrivillige moteksempler, og det til og med når gerundiet står foran verbet i overleddet. Således har Gili y Gaya (1960:§145): *Paseando por la plaza, le detuvo la policía*, der det nok var arrestanten - snarere enn politiet - som spaserte. Dette kan stilles opp mot Bejarano y Jörving (1984:§215.5): *Paseándome por la plaza, me encontré con un amigo*.

Jeg tror prinsippet er så enkelt som dette: Gerundium (og infinitiv) har ingen morfologi med informasjon om sitt subjekt. Vi må derfor regne med at det som i konteksten er den mest opplagte kandidaten til å inneha denne rollen, er subjekt for gerundiet. Som regel er dette subjektet i overleddet, men ikke alltid. I eksemplet med politiet er arrestanten pronominalisert og må følgelig være kjent, kanskje fra foregående setning, mens politiet kommer inn som nytt subjekt etter gerundiet. Når det gjelder persepsjonsverb (herunder *reconocer*), persiperer vi jo **noen som gjør noe** (direkte objekt med relativsetning), eller **at noen gjør noe** (direkte objekt som bisetning). Velger vi i stedet å sette verbet i gerundium, blir persepsjonsverbets direkte objekt en opplagt kandidat til rollen som subjekt for gerundiet.

Mens vi er inne på persepsjonsverb, kan vi etter slike substituere gerundium med infinitiv, som jo verken er adjektivisk eller adverbial, men substantivisk. Hvordan skal det innpasses i systemet? Antakelig ved å si at det både hos gerundiet og infinitiven etter persepsjonsverb er det verbale ved disse formene som dominerer over det ikke-verbale. En kan jo kalle både infinitiv, gerundium og for så vidt også partisipp og adjektiv som står til det direkte objektet, for objektspredikat: *La dejaron dormir* / *La dejaron durmiendo* / *La dejaron dormida*.

Til slutt en leksikografisk opplysning: Ifølge min (og Berulfsen/ Gundersens) fremmedordbok heter det «et gerundium, gerundiet».

NOTAS SOBRE LAS PREPOSICIONES SIMPLES EN ESPAÑOL MODERNO

Otto Prytz

ÍNDICE

1. Inventario de las preposiciones simples.....	47
2. Definición de «preposición».....	47
3. Funciones del sintagma preposicional.....	49
4. Sistematización de las preposiciones primitivas.....	51
5. «Preposiciones falsas».....	54
5.1 Inventario	54
5.2 Adverbios modificadores.....	54
5.3 Otras funciones.....	55
5.4 Cláusula absoluta.....	56
5.5 Recuento de las «preposiciones falsas»	56
6. Conclusión.....	57
Bibliografía	58

1. INVENTARIO DE LAS PREPOSICIONES SIMPLES

En cualquier gramática tradicional del español para hispanohablantes, figura la siguiente lista de *las* preposiciones del castellano, lista que los niños españoles aprenden -o al menos aprendían- de memoria: *a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, so, sobre, tras*. De estas 19 preposiciones, hay acuerdo general en que *cabe* y *so* están anticuadas, por lo cual no las tendremos en cuenta aquí.

Además de estas preposiciones que se pueden llamar primitivas, las gramáticas suelen contener un número variable de otras palabras rubricadas como preposiciones. En vez de hacer un recorrido por gran cantidad de gramáticas, usaremos como referencia una obra representativa de las gramáticas que incluyen preposiciones con liberalidad, a saber, la de Bejarano y Jörnving (1984). Su lista de preposiciones simples contiene, en adición a las ya mencionadas, las siguientes (op. cit. §231:260): *aparte, durante, excepto, incluso, mediante, no obstante, salvo*. Además - dice- , se usan como preposiciones algunas palabras que normalmente funcionan como adverbios o conjunciones: *aun, como, cuando, más, menos, mientras*. A todas éstas se pueden añadir *conforme*,

sinónimo de *según* en muchos casos, y *donde*, cuyo uso es análogo al de *cuando*.

Bejarano y Jörnving aclaran (loc. cit.) que *aparte* también puede usarse como adverbio, que *según* también puede usarse como adverbio y conjunción, y que *no obstante* también se usa como conjunción, equivaliendo a *sin embargo*. Señalan como arcaísmos *allende*, *aquende*, *cabe*, *so*, que, como ya dijimos, no trataremos aquí.

Ninguna de las otras gramáticas que hemos consultado, contiene un número mayor de palabras rubricadas como preposiciones. Pero en la *Gramática Esencial* de Manuel Seco (1989:198) figuran *pro* y *vía*, no contenidas en la de Bejarano y Jörnving (v. apartado 4).

2. DEFINICIÓN DE «PREPOSICIÓN».

Muchas gramáticas tradicionales - especialmente las que describen o prescriben los usos de una lengua extranjera al estilo de los libros de cocina- presuponen como conocidas las nociones gramaticales básicas. Por eso buscaríamos en vano una definición de - por ejemplo - «preposición» en esas gramáticas. Pero aun en los tratados más teóricos de gramática encontramos definiciones o bien vagas, o bien fundadas - más que en la morfología y la sintaxis - en categorías ajenas a la gramática, como pueden ser la lógica o la filosofía.

Sirva de ejemplo el tan difundido *Curso Superior de Sintaxis Española*, de Gili y Gaya (1968). En el capítulo dedicado a la clasificación de las partes de la oración, dice (§84): «Existen, además, palabras destinadas principalmente a expresar relaciones entre los componentes de una oración o entre oraciones distintas: preposiciones y conjunciones. Carecen de accidentes gramaticales. Su contenido significativo se limita a expresar una idea general de relación, unida a ciertos matices de la relación misma. Pero aun estos matices dependen de tal modo del sentido general de la oración, que una misma preposición o conjunción es apta para expresar relaciones múltiples; y a veces puede prescindirse de ellas (complementos sin preposición, coordinación y subordinación asindética) sin que la naturaleza de la relación se altere.» Y en el capítulo dedicado a las preposiciones dice (§186): «La función propia de toda preposición consiste en servir de nexo entre un elemento sintáctico cualquiera y su complemento. Designaremos a este último con el nombre de *término de la preposición*, de acuerdo con la nomenclatura de Bello, porque en él termina y se consuma la relación que la preposición establece. El elemento sintáctico relacionado es *inicial* de la relación; su

complemento es *terminal*, cualquiera que sea el orden con que uno y otro se construyan. [...] Por esto la preposición va siempre unida a su término, formando con él una unidad sintáctica y fonética que no puede destruirse sin alterar el sentido.» (En su *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, la Real Academia se pronuncia en los mismos términos.)

Lo más concreto de esto es la última frase, que nos puede servir de punto de partida para una definición más consistente. Hay que concentrarse en la función que desempeña la preposición con relación a su término, y a la función que desempeña la unidad formada por la preposición y su término, dando menos importancia a la relación que existe entre la preposición y «el elemento inicial». He aquí un intento de definición de «preposición», válida para el español, pero no necesariamente para otras lenguas:

Fonéticamente, la preposición normalmente no lleva acento (aunque hay excepciones, p. ej. en contraposiciones: «¿Quiere usted café *con* o *sin* azúcar?»). Morfológicamente, es invariable. Sintácticamente, la preposición precede siempre a un sintagma nominal (p. ej. sustantivo, infinitivo u oración sustantiva; pero también puede preceder a un adjetivo: «pasar *por* tonto», «caer *de* flaco»), y altera la función sintáctica de éste.

La unidad formada por preposición + sintagma nominal se denominará *sintagma preposicional*.

3. FUNCIONES DEL SINTAGMA PREPOSICIONAL.

Un sintagma nominal *sin* preposición sólo puede desempeñar las funciones de sujeto, complemento directo, y predicativo de sujeto o de complemento directo. También puede aparecer en ciertos adverbiales de tiempo y de grado: «Mi amiga llegó *el sábado*»; «La cocaína engaña *una barbaridad*».

El sintagma preposicional equivale funcionalmente al adverbio y al adjetivo, y además, tiene funciones privativas de sintagma preposicional.

Equivaliendo a un adverbio, el sintagma preposicional puede:

- 1) funcionar como *adverbial* (*complemento circunstancial* en terminología tradicional, *aditamento* en terminología funcionalista, v. Alarcos, especialmente el artículo «Verbo transitivo, verbo

intransitivo y estructura del predicado» (Alarcos 1980:148-162):
«Vive *en Madrid*» = «Vive *allí*»;

- 2) funcionar como *complemento de adjetivo*: «Este libro es interesante *en grado sumo*» = «Este libro es *sumamente* interesante».

Equivaliendo a un adjetivo, el sintagma preposicional puede:

- 1) funcionar como *complemento en un sintagma nominal*: «la capital *de España*» = «la capital *española*»;
- 2) funcionar como *predicativo*: «Plácido Domingo es *de España*» = «Plácido Domingo es *español*».

La función sintáctica privativa de los sintagmas preposicionales es la que algunos llaman *complemento de régimen*, otros (entre ellos Alarcos, art. cit.), *suplemento*, otros *complemento preposicional*, denominación ésta última recogida en *Terminología gramatical para su empleo en la Educación General Básica*: La preposición está seleccionada o determinada por el verbo, por lo cual se suele decir que el verbo *rige* la preposición (de allí el término de *complemento de régimen*). Ejemplos de verbos que rigen una preposición determinada son *hablar de*, *pensar en*, *soñar con*, y gran número de verbos pronominales: *atreverse a*, *arrepentirse de*, *empeñarse en*. Muchos autores de gramáticas tradicionales (entre otros Gili y Gaya) incluían esos sintagmas preposicionales entre los complementos circunstanciales (aquí llamados *adverbiales*), quizá sin darse cuenta de la diferencia que hay entre unos y otros.

Veamos ahora en qué consiste esa diferencia: Mientras que un sintagma preposicional que funciona como adverbial se puede sustituir por un adverbio, un complemento preposicional no se puede pronominalizar sino conservando la preposición y poniendo como sintagma nominal un pronombre personal o demostrativo: «Se quejó *en la compañía*» = «Se quejó *allí*» (adverbial); pero «Se quejó *de la compañía*» = «Se quejó *de ella*» (complemento preposicional). Semánticamente, el complemento preposicional se parece más al complemento directo que al adverbial: «acordarse *de ello*» = «recordarlo». Por eso se ha afirmado que un mismo verbo no puede llevar complemento directo y complemento preposicional a la vez (v. Alarcos, art. cit.). Si eso fuese cierto, la función sintáctica de complemento preposicional sería una función esencialmente sustantiva; pero por una serie de contraejemplos resulta dudosa esa afirmación. Sin embargo, éste no es el lugar para discutir esos contraejemplos, así que sin pronunciarnos sobre la naturaleza intrínseca del complemento preposicional, nos limitamos a

señalarlo como un campo de dominio exclusivo de los sintagmas preposicionales.

Hay dos funciones sintácticas de indudable carácter sustantivo, que pueden ser desempeñadas por sintagmas preposicionales, a saber, las de *complemento indirecto* y *complemento directo*. Pero sólo una preposición, *a*, tiene acceso a estas funciones: Cualquier complemento indirecto que no sea pronombre clítico, tiene que ir encabezado por *a* (hay quien opina que también *para* puede desempeñar esa función, pero es más que dudoso que un sintagma encabezado por *para* pueda ser pronominalizado mediante un pronombre clítico). También la preposición *a* precede a los complementos directos que no consten de un pronombre clítico, y que designen persona (o cosa personificada) individualizada. El criterio más fidedigno para clasificar un sintagma como complemento indirecto o directo, es la pronominalización: Si un sintagma cuyo núcleo es un sustantivo femenino se pronominaliza mediante *le*, es complemento indirecto; y si se pronominaliza mediante *la*, es complemento directo.

4. SISTEMATIZACIÓN DE LAS PREPOSICIONES PRIMITIVAS.

Después de inventariar las funciones sintácticas que pueden desempeñar los sintagmas preposicionales, pasamos a un intento de identificar el significado de las preposiciones mismas. Ésta puede parecer una tarea imposible, ya que las preposiciones, por estar implicadas en tanta variedad de construcciones, se resisten a una clasificación rigurosa.

Se han hecho estudios monográficos excelentes sobre algunas preposiciones, y del examen detallado se han podido sacar conclusiones generales acerca del significado de la preposición en cuestión.

Por ejemplo, se ha mostrado que el significado fundamental de la preposición *a* es el de indicar dirección hacia un destino. Cae dentro de este significado general tanto el uso de *a* con verbos causativos en sentido amplio («impulsar/persuadir/acostumbrar a alguien a hacer algo»), como su uso en función de complementos directo e indirecto (la *dirección* que lleva la acción).

Asimismo, el significado general de *de* como indicador de dirección de una procedencia, engloba el uso de *de* con verbos que expresan *alejamiento* («desacostumbrar/disuadir a alguien de hacer algo»). También puede caer dentro de este significado general el predominante uso de *de* como introductor de complemento en sintagma nominal: El complemento designa frecuentemente el *origen* o la *procedencia* del núcleo: «un

anillo *de oro*», «una chica *de Valencia*». El sintagma preposicional de la última frase, al igual que el adjetivo *valenciana*, no designa necesariamente procedencia, sino que puede indicar *pertenencia* en sentido más general. No es de extrañar, pues, que *de* sea la preposición que, como expresión no marcada, habilita a un sustantivo a funcionar como complemento adjetivo en sintagma nominal.

Lo que todavía no se ha hecho -que sepamos- es exponer el significado general, no de cada preposición una por una, sino de cada preposición como parte integrante del *sistema de preposiciones*. Eso es lo que nos proponemos aquí. No pretendemos trazar el mapa detallado del sistema preposicional del español, sino más bien hacer un bosquejo, marcando en líneas *generales* el hábitat de cada preposición dentro del sistema. He aquí el bosquejo:

Localización:

Significado general:

Con relación
a otro
objeto

en

sobre

ante entre tras

bajo

Dirección:

	Procedencia		Destino
General:	<i>de</i>	<i>a</i>	
Precisa:	<i>desde</i>		<i>para</i>
Opuesta:		<i>contra</i>	<i>hasta</i>

Indicación aproximativa:

Localización/dirección, general: *por**

Dirección, destino: *hacia*

Estado:

Presencia	Ausencia
<i>con</i>	<i>sin</i>

* Aclaraciones no exhaustivas acerca de *por*:

- 1) Localización aproximativa.
- 2) Dirección a través de (o a lo largo de) un espacio.

- 3) Medio a través del cual se realiza una acción (subcategoría: agente en oraciones pasivas).
- 4) Causa (¿procedencia?, ¿subgrupo de medio?).
- 5) Sustitución, equivalencia (cambiar/pagar algo *por* algo).
- 6) Adhesión/apoyo/favor (estar *por* una propuesta, trabajar *por* una organización).

Este cuadro incluye 16 de las 17 «preposiciones primitivas» en uso. La única no incluida es *según*, que, como ya hemos visto, también tiene funciones no preposicionales (véase también 5.2 y 5.3).

Hemos podido reducir el engranaje de las preposiciones a 4 conjuntos que vamos a comentar a continuación.

Los dos primeros conjuntos evidencian que en español moderno (a diferencia de otras lenguas románicas) parece haber una oposición bastante consistente entre preposiciones de *localización* y preposiciones de *dirección*. En las de dirección hay oposición entre *procedencia* y *destino* «estar *en* casa» (localización), «venir *de* casa» (dirección, procedencia), «ir *a* casa» (dirección, destino). Estos términos han de interpretarse no sólo en sentido espacial, sino también en sentido temporal, así como en sentidos más abstractos.

En cuanto al segundo conjunto se refiere, hay más expresiones de destino que de procedencia. Es especulativo sugerir una razón de ser de eso, pero quizá sea más frecuente seguir un movimiento en dirección a su destino, que rastrearlo desde o hasta su procedencia.

El tercer conjunto, *indicación aproximativa*, es un conjunto residual, en el que hemos metido las preposiciones que no encajan bien en los de localización y dirección, especialmente *por*, que abarca los dos conjuntos. Al analizar la diferencia entre *por* (aclaración 1) y *en*, concluimos que *por* apunta más vagamente que *en*: «*por* aquel entonces» es una indicación más vaga que «*en* aquel entonces». Por eso nos ha parecido útil establecer el conjunto de indicación aproximativa. Y como se ve, *por* no es el único miembro del conjunto.

El cuarto conjunto no ofrece problemas en cuanto a sus *miembros*: se trata de una clara oposición entre *con*, que indica presencia, y *sin*, que indica ausencia. El problema está en cómo *rotular* el conjunto. Todavía no hemos sido capaces de encontrar un término que englobe la oposición presencia/ausencia. El que hemos escogido, *estado*, ha de considerarse como provisional.

Como se desprende del cuadro, algunas preposiciones tienen un significado más general que otras. Por ejemplo, *en* abarca tanto «dentro de» como «encima de», mientras que *sobre* sólo abarca «encima de»; así

que las dos son intercambiables en algunos contextos, pero en otros no. De la misma manera, *de* y *a* son más generales que *desde* y *hasta*, por lo cual aquéllas también tienen usos puramente gramaticales. Así, como ya hemos visto, *a* indica complementos directo e indirecto, y *de* es la preposición que más generalmente se usa para dar función adjetiva a un sintagma nominal.

Pero entre todas las preposiciones, *por* resulta ser la de significado más extenso. No sólo suspende la oposición *localización/dirección*, sino que tiene usos muy difíciles de englobar en un significado único, por muy general que sea. Pero nos creemos capaces de explicar incluso esto: Precisamente por ser la preposición de significado más general, *por* es la más indicada para hacerse cargo de toda relación que no encaje en el significado de ninguna otra preposición.

Aquí cabe señalar que algunas preposiciones no recogidas en el cuadro abarcan parcelas del significado de *por* precisamente. Así, *mediante* abarca la aclaración 3, y las dos preposiciones no incluidas en la gramática de Bejarano y Jörnving, pero sí en la de Seco (v. apartado 1), *pro* y *vía* (cupón *pro* ciegos, de Bilbao a Sevilla *vía* Madrid), abarcan las aclaraciones 6 y 2, respectivamente. Las dos últimas tienen todavía un uso muy restringido (*pro* no admite sintagma nominal con artículo, y *vía* precede casi exclusivamente a nombres de lugar), pero es significativo que se introduzcan como elementos nuevos en el dominio de la preposición de más extensión semántica.

5. «PREPOSICIONES FALSAS».

5.1 *Inventario*

Ahora pasaremos a tratar aquellas preposiciones mencionadas en el apartado 1, que no tienen cabida en el cuadro anterior. Son las siguientes: *aparte*, *aun*, *como*, *conforme*, *cuando*, *donde*, *durante*, *excepto*, *incluso*, *más*, *mediante*, *menos*, *mientras*, *no obstante*, *pro*, *salvo*, *según*, *vía*. La razón de que estas palabras se rubriquen como preposiciones es, indudablemente, que se anteponen a sintagmas nominales, como toda preposición. Pero algunas de ellas no reúnen el requisito sentado en nuestro intento de definición (apartado 2), de alterar la función sintáctica del sintagma nominal siguiente.

5.2 *Adverbios modificadores*

Algunas de estas palabras, a nuestro parecer, se clasifican -mejor que como preposiciones- como adverbios (al igual que *también*, *sólo*, *casi*, *quizá*). La cuestión se ilustra muy bien con dos usos diferentes de *hasta*. Es preposición auténtica, encabezando un adverbial de lugar, en «La información ha llegado *hasta* nosotros», mientras que es adverbio, destacando el sujeto, en «*Hasta* nosotros sabíamos eso». La desinencia del verbo indica claramente que el sujeto es «(hasta) nosotros»; y si ponemos el pronombre personal en singular, lo vemos más claramente aún: «La información ha llegado *hasta mí*» / «*Hasta yo* sabía eso».

Semánticamente, estos adverbios se pueden dividir en los siguientes grupos(17):

- 1) Adverbios de adición o refuerzo: *aun*, *hasta*, *incluso*, *más*.
- 2) Adverbios de sustracción: *aparte*, *excepto*, *menos*, *salvo*.
- 3) Adverbios de equivalencia o comparación: *como*, *conforme*, *según*.

5.3 Otras funciones

Las palabras clasificadas como adverbios de equivalencia o comparación, pueden funcionar también como conjunciones subordinantes, encabezando oraciones modales. Sin embargo, su carácter conjuncional no es indudable, porque a veces, la oración subordinada siguiente no está completa. He aquí unos ejemplos:

«Habló atinadamente, *como/conforme/según* correspondía a su buen juicio» (ejemplo tomado de Gili y Gaya 1968:§243): La «conjunción» parece hacer superfluo el sujeto de la subordinada, remitiendo a la oración principal. Así, la oración principal podría considerarse como sujeto semántico de la subordinada: «correspondía a su buen juicio *que hablara atinadamente*».

«*Como/Según* hemos visto, la gramática tradicional cuenta con 19 preposiciones simples»: Aquí la «conjunción» parece hacer superfluo el *complemento directo*, y la oración principal puede considerarse como complemento directo semántico de la subordinada: «Hemos visto *que la gramática tradicional cuenta con 19 preposiciones simples*».

Estos ejemplos sugieren que *como*, *conforme* y *según*, usados como subordinantes, no sólo subordinan, sino también desempeñan a veces

una función dentro de la oración subordinada. Se asemejan, pues, a los pronombres y adverbios relativos.

Otro tanto se puede decir de *donde* y *cuando*, que -como es sabido- pueden ser adverbios relativos de lugar y tiempo, respectivamente. Su uso como preposiciones se puede explicar, considerando el sintagma nominal como sujeto de una oración relativa, cuyo verbo sobrentendido puede significar «ubicarse» u «ocurrir»: «Ayer cené *donde* (se ubica) María»; «La carne escaseaba *cuando* (ocurría) la guerra». Se puede decir que *donde* y *cuando* indican localización en el espacio y en el tiempo, respectivamente, al igual que algunas preposiciones.

El uso de los adverbios relativos se acerca fácilmente al de las conjunciones subordinantes: Como el adverbio ya de por sí indica modo, lugar o tiempo, no siempre hay necesidad de un antecedente expreso para entender el mensaje, y la oración relativa sola pasa a desempeñar la función adverbial. Caso análogo al de *cuando*, que puede funcionar como conjunción y preposición, es el de *mientras*, que, además de localización en el tiempo, indica *extensión* y *simultaneidad*. *Mientras* también puede ser adverbio.

De las cinco «preposiciones» restantes, *durante*, al igual que *mientras*, indica localización en el tiempo, extensión y simultaneidad. Como ya hemos visto, *mediante*, *pro* y *vía* cubren parcelas del campo semántico de *por*. La última, *no obstante*, tiene significado concesivo. Bejarano y Jörnving dicen que también puede ser conjunción (v. apartado 1). Nosotros tenemos objeciones contra la clasificación de sintagmas como *sin embargo*, *no obstante*, *ahora bien*, etc., como conjunciones. Nos parece que tienen una función adverbial, aunque pueden llamarse «adverbios conjuntivos», por el enlazamiento entre oraciones que pueden implicar.

Volviendo a nuestro tema, y sin entrar en detalles terminológicos, señalamos que los «sintagmas preposicionales» encabezados por *no obstante*, constituyen muchas veces un inciso separado del resto de la frase.

5.4 Cláusula absoluta

Al igual que los sintagmas encabezados por *no obstante*, algunos formados por adverbios modificadores + sintagma nominal (v. 5.2), se asemejan a la cláusula absoluta, constituyendo un inciso que modifica apositivamente otro sintagma nominal: «Todos, *incluso nosotros*, sabíamos eso»; «Todos, *excepto nosotros*, sabían eso». Las cláusulas absolutas constan de un elemento predicativo (participio u otro adjetivo, pero

también otra expresión cualquiera, capaz de funcionar como predicativo) y un elemento sujeto. Si el elemento predicativo tiene propiedades morfológicas adjetivas, concuerda con el elemento sujeto en género y número: «Todos, *incluidos nosotros*, sabíamos eso». Algunas de las «preposiciones» enumeradas en 5.1 son de origen adjetivo (varias son históricamente participios): *conforme*, *durante*, *excepto*, *incluso*, *mediante*, *no obstante*, *salvo*. Pero a diferencia de lo que ocurre en las cláusulas absolutas, no concuerdan con el sustantivo siguiente. Hoy no sería admisible la oración *«Todos, *exceptos* nosotros, sabían eso».

5.5 Recuento de las «preposiciones falsas»

A lo largo de este apartado hemos visto que muchas de las «preposiciones» no incluidas en el cuadro del apartado anterior, o bien no pueden clasificarse como preposiciones según nuestro criterio, o bien funcionan *sólo secundaria o casualmente* como preposiciones. Aun las que caen dentro de nuestra definición de «preposición», tienen otro origen. Todas, eso sí, cumplen con el criterio de ser morfológicamente invariables, pero algunas, p. ej. *conforme* y *salvo*, pueden, además, funcionar como adjetivos sanos y salvos.

A continuación enumeramos las «preposiciones falsas», con indicación de la parte o las partes de la oración a que pertenecen según nuestro enfoque. Esta enumeración contiene no sólo las 18 palabras rubricadas como «preposiciones falsas», sino también *hasta*, que, como hemos ilustrado, tiene la doble cara de preposición auténtica de dirección, y de adverbio sinónimo de *incluso*(recuento).

aparte: adverbio.

aun: adverbio.

como: adverbio, conjunción.

conforme: adverbio, conjunción, adjetivo.

cuando: adverbio, conjunción.

donde: adverbio, ¿conjunción?.

durante: preposición.

excepto: adverbio.

hasta: preposición, adverbio.

incluso: adverbio.

más: cuantificador*.

mediante: preposición.

menos: cuantificador*.

mientras: conjunción, adverbio, preposición.

no obstante: adverbio.

pro: preposición, ¿sustantivo?.

salvo: adverbio, adjetivo.

según: adverbio, conjunción.

vía: sustantivo, preposición.

* Los cuantificadores son palabras que pueden funcionar indistintamente como núcleo de sintagma nominal («Quien *mucho* tiene, *más* quiere»), como adjetivo determinante en sintagma nominal («pide *más* favores»), como adverbial («Eso me gusta *más*»), y como adverbio modificador de adjetivo u otro adverbio («¡Corra *más* rápido!»).

6. CONCLUSIÓN

Las preposiciones forman una clase de palabras poco nutrida. Como expresan *relaciones*, el número de miembros de la clase difícilmente puede aumentarse. Pero si surge la necesidad de matizar más finamente las relaciones, cabe la posibilidad de que adquieran valor preposicional palabras que tienen otro origen. (El mismo efecto se puede obtener mediante frases preposicionales del tipo *cerca de*, *lejos de*, *debajo de*, *encima de*, *dentro de*, *fuera de*, *antes de*, *después de*, no tratadas aquí.)

Las preposiciones participan de construcciones y usos variadísimos; pero en contra de lo que suele creerse, estos usos son deducibles -en gran parte- de significados *muy generales* de las preposiciones. Incluso es posible definir el significado general de cada una de las preposiciones simples del español con muy pocos rasgos semánticos.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos Llorach, Emilio (1980). *Estudios de gramática funcional del español*, 3ª ed., Gredos, Madrid.

Bejarano, Virgilio, y Jörnving, Rolf (1984). *Spansk grammatik*, 2. upplagan, 4. tryckningen, Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Gili y Gaya, Samuel (1960). *Curso Superior de Sintaxis Española*, séptima edición, Spes, S.A., Barcelona.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, (ed.) (1981). *Terminología gramatical para su empleo en la Educación General Básica*. Colección de Estudios y Experiencias Educativas. Serie E.G.B. Madrid.

Real Academia Española (Comisión de Gramática) (1974). *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid.

Notas sobre las preposiciones simples en español moderno

Seco, Manuel (1989). *Gramática esencial del español, introducción al estudio de la lengua*, 2ª ed. revisada y aumentada, Espasa Calpe, Madrid.

MÁRIO DE ANDRADES PLASSERING INNEN DEN BRASILIANISKE MODERNISMEN.

Anne Sletsjøe

Å plassere Mário de Andrade innen den brasilianske modernismen, er ingen liten oppgave. Mário de Andrade, som heretter, i god brasiliansk tradisjon, skal omtales bare ved fornavn, levde fra 1893 til 1945 - et år som dermed også markerer sluttpunktet for denne oversikten. Han var en sentral figur i brasiliansk kulturliv fra og med 1917, da han kom med i den intellektuelle grupperingen i São Paulo som fem år senere - i februar 1922 - arrangerte den såkalte *Semana de Arte Moderna* 'Moderne kunst-uken'. Takket være sin intellektuelle og kunstneriske kapasitet og den brede innflytelse han øvde på brasiliansk kulturliv gjennom bortimot 30 særdeles viktige år, er han blitt stående som den brasilianske modernismens kanskje aller viktigste navn.

Ordet «plassere» kan dessuten forstås på flere måter. I tillegg til å gi en oversikt over bevegelsen han var en del av, har jeg - i siste del av denne oversikten - valgt å presentere hans syn på sentrale punkter i den estetisk-teoretiske debatten i bevegelsens tidlige fase (dvs. perioden frem til 1930), fordi disse ble retningsgivende for hele hans senere kritiske og skjønnlitterære virksomhet. Noen omtale av hans skjønnlitterære produksjon i forhold til andre sentrale verk i perioden, blir av plasshensyn mulig bare i meget beskjeden grad.

Inntrykket man sitter igjen med etter å ha arbeidet med Mários verker, er det av en hvileløs intellektuell - en mann som aldri tok pause fra sitt kunstneriske arbeid og sine studier, og som var særdeles godt orientert innen europeisk litteratur i fortid og samtid. Den første teoretiske tekst han publiserte i bokform, *Prefácio Interessantíssimo* 'Et særdeles interessant forord', heretter kalt kun *Prefácio*, som innleder hans første modernistiske diktsamling *Paulicéia Desvairada* 'Det hallusinerte São Paulo' fra 1922, åpner med et Platon-sitat: «Det liv som ikke vies til studier, er ikke verd å leve.» Valget var neppe tilfeldig; det kan stå som motto for hele Mários liv.

Min kortfattede gjennomgang av hans syn på poesien, som i denne fasen var den modernistiske bevegelsens hovedgenre, vil ta utgangspunkt i dette viktige forordet - av litteraturhistorikeren Afrânio Coutinho omtalt som den brasilianske modernismens første estetiske manifest - og der Mário litt spøkefullt lanserer *o Desvairismo* - 'Hallusinismen'. Men fremfor alt vil jeg legge til grunn hans «modernistiske

poetikk» *A Escrava que não é Isaura* 'Slavinnen som ikke er Isaura', (heretter kalt bare *A Escrava*), skrevet i perioden 1922-24, men publisert først i 1925. En rekke av synspunktene han fremmer der, har imidlertid like stor gyldighet for de prosatekster han skrev mot tiårets slutt. - Jeg vil så, ganske kort, utvide perspektivet til hans litterære og personlige tilbakeblikk ved 20års-jubiléet for *A Semana* - hans viktige forelesning *O Movimento Modernista* 'Den modernistiske bevegelsen' - fra 1942.

FORNYELSE SOM IMPERATIV

La oss først ta et lite overblikk over den aktuelle perioden og behovet for en ny, brasiliansk kunst som der ble lansert:

Perioden etter verdenskrigens utbrudd er turbulente og kritiske år også for Brasil, preget av økonomisk krise og sosial uro. Behovet for, ja kravet om, å modernisere og liberalisere det brasilianske samfunnet slik at det tidsmessig kunne komme på høyde med Europa og USA, var altså slett ikke bare et litterært fenomen.

De som skulle danne den modernistiske bevegelsen, den unge litterære eliten i São Paulo - landets moderne sentrum - bragte den europeiske avantgardens og den tidlige europeiske modernismens kunstbegrep inn i brasiliansk litteratur- og kulturdebatt. Fornyelsen av litteraturen ble altså sett som én fundamental del av en større nasjonal fornyelsesprosess.

Brasil hadde fra starten av vært en europeisk koloni også i litterær forstand, fordi man opp gjennom historien ukritisk hadde importert europeiske modeller. Introduksjonen av romantikken falt sammen med den nasjonale selvstendighetsprosessen og førte til et forsøk på en litterær og kulturell definisjon av det nasjonale. Den formelle lanseringen av det nye, modernistiske kunstbegrepet i 1922 faller sammen med hundreårsjubiléet for den samme løsrivelsesprosessen, og blir startskuddet til en *ny* litterær og kulturell nasjonalitetsdebatt.

Dette kan synes som et paradoks, idet vi fortsatt snakker om europeisk import; den modernistiske bevegelsens andre sentrale figur, forfatteren Oswald de Andrade (heretter Oswald), ankommer fra Paris bokstavelig talt med «Det futuristiske manifest» under armen i 1912. Faktisk kan import-faktoren i modernistenes tilfelle ved første øyekast synes enda sterkere enn for romantikerne, som jo la hovedvekten på et «nasjonalt» innhold, og der det ikke, som i modernistenes tilfelle, var snakk om noe dramatisk brudd med formelle modeller.

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

Det nasjonale mentale klima i Brasil rundt 1920-tallet kan dessuten synes svært ulikt det europeiske; man delte jo ikke Europas apokalyptiske krigserfaring - og hadde faktisk også bare i beskjeden grad erfaring med den praktiske, moderne virkelighet. Den formelle fornyelsen springer dermed heller ikke i samme grad ut fra et selvopplevd behov for å ikle en ny virkelighet et formspråk som er i stand til å formidle erfaringen. I Brasil må man derfor si at det nye kunstbegrepet i mindre grad blir en nødvendig konsekvens av en forandring som ugjenkallelig har inntruffet, enn det sees som et middel til en - positiv - forandring, en moderniseringsprosess, som man ønsker skal finne sted også utover litteraturens område. - Man skal altså, på én og samme tid, avklare sitt eget kulturelle ståsted (noe som i brasiliansk sammenheng tradisjonelt har vært problematisk), og sitt forhold til en, i seg selv ikke videre homogen, importert kulturell reformbevegelse.

I tillegg kommer den kompliserende faktor at disse europeiske retningene ble introdusert i det som for de fleste av de unge forfatterne var deres debutfase. Bevegelsens første fase bærer sterkt preg av at de europeiske impulsene knapt var skikkelig fordøyd. Når denne perioden fremstår som programmatisk forvirrende, er det et resultat av en uklarhet som ikke bare preget, men også plaget, de mest seriøse av bevegelsens medlemmer.

HVORDAN GJØRE DET MODERNE NASJONALT - ELLER DET NASJONALE MODERNE?

Den tidlige brasilianske modernismen forholder seg, som rimelig kan være, ikke enhetlig til dette doble perspektivet av modernisering og nasjonalisering. På den ene siden var man opptatt av å skrive brasiliansk poesi og prosa som var «moderne» i et europeisk/amerikansk perspektiv. På den andre siden var man opptatt av å «modernisere» sitt eget nasjonale utgangspunkt.

Dette sterke, felles behovet for å skape en litteratur som kunne definere egenart i et uttrykk som var genuint ens eget, var selvfølgelig ikke noe enestående for Brasil; det gjaldt - og gjelder fremdeles - alle post-koloniale kulturer. Problemet besto i at de som tok initiativet til det nasjonale gjenreisningsarbeidet jo selv, språklig, kulturelt og etnisk, var en del av den koloniale kultur de ville markere sin egenart i forhold til. Satt på spissen betyr prosessen dermed, dypest sett, at man måtte finne tilbake til noe i seg selv som egentlig var en fremmed, og som dermed var en umulighet. Man måtte prøve å skape et kunstnerisk identitets-

uttrykk ved hjelp av kulturelle innslag man først måtte tilegne seg. Og man måtte uttrykke det gjennom et språk som undergikk den samme skapelses- eller fornyelsesprosess.

Som romantikerne før dem, tydde også modernistene i sine nasjonale bestrebelser til folkelige elementer. I modernistenes tilfelle vil det si blandingskulturens ulike folkloristiske elementer, med hovedvekt på det indianske og ikke minst på Amazonas-regionen. Mens romantikerne hadde lagt vekt på den tropiske naturen og den etniske blandingen - som hos dem primært vil si indianer og hvit - som noe harmonisk og idyllisk, understreket modernistenes bearbeidelse av det samme materialet disse nasjonale kildenes ikke-idylliske aspekter og tok utgangspunkt i det grove, udannede og primitive. De kom dermed også til å behandle det indianske elementet i historisk og fremfor alt kulturell forstand på en ny og eksperimentell måte, samtidig som de inkluderte det afrikanske i sin tematisk-estetiske basis. De introduserte dermed blandingskulturen i sin videste forstand som et sentralt nasjonalt trekk.

Den tidlige brasilianske modernismens anvendelse av disse kildene som tema og nasjonal inspirasjon, kan vi gi merkelappen **primitivisme**, og denne primitivismen opptrer i mer og mindre radikal form. Hva som blir det sentrale - det moderne i den nasjonale virkelighet eller det nasjonale i en moderne form - vil variere, også innen de grupperinger som snart dannet seg på grunn av ulikt syn nettopp på dette viktige spørsmålet. For eksempel må Oswald kunne kalles en forfatter der det moderne i praksis klart overskygger det nasjonale, selv om nettopp han var opphavet til primitivismens to mest radikale kampskrift - *Manifesto Pau-Brasil* 'Brasiltre-manifestet' fra 1924 og *Manifesto da Antropofagia* 'Antropofagi-manifestet' fra 1928. I forfatterskapet til hans nære medarbeider i «Antropofagi-bevegelsen», Raul Bopp, og først og fremst i det sentrale episke diktet hans *Cobra Norato* 'Norato-slangen' fra 1931, er det derimot så absolutt det nasjonale som dominerer den moderne form.

For Mários del må det være riktig å si at de to aspektene veier like tungt i forfatterskapet, til dels også innen det enkelte verk, slik jeg mener tilfellet er i hans andre prosaverk *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter* 'Macunaíma - helten helt uten karakter', utgitt i 1928. Hans prosaverk fra 1927 - «idyllen» *Amar, verbo intransitivo* 'Å elske, et intransitivt verb', novellene og flere av diktsamlingene er riktignok holdt helt innen «det moderne»'s rammer både formelt og tematisk, men *Macunaíma* er, slik han også så det selv, hans hovedverk.

Oswald publiserte sitt - og bevegelsens - første prosaverk, *Memórias sentimentais de João Miramar* 'João Miramars sentimentale opptegnelser' i Paris i 1924. Hver på sin måte introduserer de to debutarbeidene til

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

Oswald og Mário sentrale trekk ved den europeiske modernistiske romans nedslag på brasiliansk område: Den sterkt ekspresjonistiske *Amar, verbo intransitivo* ved en forteller som åpent inviterer leseren til kreativ og kritisk refleksjon rundt det fortalte, som gjennom lange reflekterende digresjoner reduserer hendelsesforløpets betydning, og som relativiserer sin autoritet som forteller i forhold til det fortalte ved å tilkjenne leserens vurdering av protagonistene en gyldighet på linje med hans egen - og dermed oppløser disses enhet. Oswalds roman løsrev seg på sin side fra den deskriptive fortellerstruktur og det kronologiske hendelsesforløp og fikk form av 163 korte, frittstående assosiasjons- og billedsekvenser.

Mários idyll fra 1927 diskuterer også åpent det brasilianske i forhold til det europeiske, først og fremst det tyske. Verket bærer sterkt preg av forfatterens Freud-lesning på 1920-tallet og hans intensive studier av tysk språk og litteratur. Den langt viktigere *Macunaíma*-teksten, som ble skrevet samtidig, men altså utgitt først året etter, er tilsynelatende situert helt og fullt innen en nasjonal primitivistisk ramme, og følger, på overflaten, en mer tradisjonell fortellerstruktur. Når man ser bort fra den henrykte omfavnelsen det først fikk fra Oswald og de andre «antropofagene», fikk verket en meget negativ mottagelse og ble karakterisert som en mislykket skriveøvelse.

Mário strevde altså kontinuerlig for å forene det moderne og det nasjonale innen en modernistisk uttrykksform. - Det er et faktum at han, både på egne og på den samlede bevegelsens vegne, til slutt konkluderte med at en slik realisering ikke fant sted. Det er imidlertid også et faktum at han anså denne prosessen ikke bare som noe verdifullt i seg selv, men som de første grunnleggende og helt nødvendige skritt på en vei bare fremtidige litterære generasjoner ville se slutten på.

FRA KONSENSUS TIL KONFLIKT

La oss kaste et blikk på hvordan den tidlige brasilianske modernismen utviklet seg fra en rimelig grad av konsensus til splittelse i løpet av de første årenes praktiske virksomhet - i det som gjerne kalles dens første, heroiske fase eller «kampfasen». Denne første fasen - som strekker seg fra 1922 og til 1928/30, og som mange regner som den «egentlige» modernismen - hadde altså sitt utgangspunkt i en gruppe unge intellektuelle i São Paulo. Både kunstnerisk og politisk var dette en opprørske gruppe unge mennesker som i sin iver etter å rydde vei for det nye, kom til å rive ned i større grad enn de bygde opp - derav merkelappen

destruidor 'nedbrytende', som hefter ved perioden. Det har vært sagt om dem at de i liten utstrekning visste hva de ville, og primært var opptatt av det de ville forkaste. Etter den kaotiske innledningsfasen hadde de sine mest fruktbare arbeidsår i perioden 1924-30, da de for alvor begynte å utforme sitt alternative estetiske program og sette disse idéene om i kunstnerisk praksis.

Forfatterne i den første modernistiske generasjon - «kampfasen» fra 1922-1930 - kom snart til å dele seg i ulike grupperinger - estetisk, ideologisk og geografisk. Litterært sett kom São Paulo-grupperingen imidlertid til å forbli den viktigste, sentrert rundt de to Andrade-ne som dominerende figurer. Når man så ofte vurderer bevegelsen i forhold til disse to, er det fordi de fra starten av ble oppfattet som gruppens lederfigurer, hver innen sitt område.

Oswald var rabulisten som sto for den teatralske «markedsføringen», som elsket debatt og konfrontasjon. Han reiste flittig til Europa og kom i kontakt med ledende figurer innen avantgarden der. Han inntok gjerne ekstreme standpunkter både politisk, der han flørtet med det nystartede brasilianske kommunistpartiet, og litterært, gjennom sin lansering av bevegelsens to mest aggressive og provoserende manifeste - «Brasiltre» og «Antropofagi»-manifestene, som alt er nevnt. Man har tradisjonelt hatt en tendens til å legge større vekt på den biografiske enn den kunstneriske siden ved hans betydning for den brasilianske modernismen, og først i de siste par ti-år verdsatt hans eksperimentelle prosa som et bidrag av vital betydning for den modernistiske litteraturens utvikling i Brasil.

Mário må som personlighet ha vært hans diametrale motsetning, noe som innledningsvis nok bragte dem sammen, men som relativt tidlig kom til å føre til dype uoverensstemmelser og dernest til brudd. Han mislikte å eksponere seg, levde meget tilbaketrukket, leste og arbeidet. Han hadde altså mange konvensjonelle, rent ut sagt konservative, trekk og var dessuten religiøs. Som en motvekt til alle disse «gammeldagse» borgerlige dydene kommer hans imponerende samtidsorientering. Mário de Andrade var en mann som ikke snakket eller skrev om ting han ikke hadde studert til bunns. Han behersket, i tillegg til tradisjonelle skolekunnskaper innen gresk og latin og selvfølgelig fransk, også både engelsk og tysk, hvilket var - og fortsatt er - uvanlig i brasiliansk sammenheng. Sine studier på universitetsnivå hadde han innen musikk - som musikkhistoriker og pedagog. Han hadde også store kunnskaper innen kunsthistorie og filosofi.

Som bevegelsens mest aktive teoretiker og kritiker, er det bemerkelsesverdig at han aldri forlot brasiliansk territorium. I motsetning til sine

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

stadig Europa-reisende «modernist-kolleger» foretok han alle sine studiereiser innen Brasil, for å avdekke, utforske og nedtegne elementer innen folke-kulturen. Han tok dermed den praktiske konsekvensen av modernismens innebygde sosio-kulturelle utviklingsidé, og viet seg til årelange studier av folkekulturen både språklig (oraliteten som motsetning til «akademismen») og innholdsmessig (folkelige tradisjoner, musikk og legender av ulik etnisk opprinnelse).

MANIFESTER OG TIDSSKRIFTER

Fellesskapet de to Andrade-ne imellom var forståelig og nødvendig i bevegelsens innledende fase, men holdningsmessig sto de på viktige punkter for langt fra hverandre til å kunne opprettholde et gjensidig berikende samarbeid på lengre sikt. Før de personlige kontroversene dem imellom ble definitive, skulle São Paulo-gruppen også komme til å dele seg i en radikal og en politisk sterkt konservativ gruppering. Tross sin på mange måter konservative natur og livsstil, hørte Mário klart til den politisk liberale fløy.

De politisk konservative (som Menotti del Picchia og Cassiano Ricardo) lanserte midt på 1920-tallet manifestet *Verde-Amarelo* 'Det grønn-gule manifestet', som viser til fargene i det brasilianske flagget og dannet i 1927 den neo-indianistiske gruppen *A Escola da Anta* 'Anta-skolen' (etter *anta*, navnet på tupi-indianernes totemdyr), som hadde integralistiske og senere mer åpent fascistiske standpunkter. *Anta* konsentrerte seg om de rene nasjonale kildene og ville ikke vite av noen inkorporering av avantgardens tanker i den brasilianske litteraturens nyskappingsprosess. De lanserte dermed et nasjonalistisk alternativ til den radikale primitivismen, som de mente var fransk-inspirert i sin holdning.

De radikale modernistene utga i disse årene landet over en rekke viktige og innbyrdes nokså forskjellige tidsskrifter. Mário utmerket seg som en helt sentral medarbeider i de viktigste av dem. Disse var São-Paulo-tidsskriftet *Klaxon*, som kom i ni nummer i perioden mai 1922 til januar 1923, Rio-tidsskriftet *Estética* 'Estetikk', som kom i tre nummer i perioden september 1924 til mars 1925, og São-Paulo-tidsskriftet *Terra Roxa e Outras Terras* 'Rød jord og annen jord', som kom i syv nummer fra januar til september 1926.

Klaxon var de brasilianske modernistenes første litterære organ. Mário hadde en fast kritisk spalte der han publiserte en rekke viktige artikler. Fra São Paulo-gruppen deltok også Oswald, Sérgio Milliet, Manuel

Bandeira og Menotti del Picchia. Tidsskriftet hadde dessuten faste medarbeidere i Rio de Janeiro, Sveits, Belgia og Frankrike. *Klaxon* var sterkt influert av futurismen, selv om det hevdet ikke å være et futuristisk organ.

Mário var også fast medarbeider i *Estética* og en sentral medarbeider i *Terra Roxa e Outras Terras*. Begge må sies å være arvtakere etter *Klaxon*, men uten dettes internasjonale profil. *Terra Roxa* markerte dessuten et brudd med den inntil da så dominerende opposisjon mellom *o modernismo* 'modernismen' og *o passadismo* 'det tilbakeskuende' gjennom opptrykk av sentrale dokumenter fra den tidlige kolonitiden, og sine folkloristiske reportasjer fra landets ulike regioner. Tidsskriftet befattet seg altså med langt mer enn rene litterære uttrykk for det nasjonale, og også med litterære uttrykk som ikke tilhørte det moderne/samtidige, og holdt en ikke-polemisk tone.

Oswald deltok ikke i disse tidsskriftsprosjektene, men kom snart til å markere seg sterkt gjennom det som skulle bli den tidlige modernismens mest polemiske og provoserende tidsskrift og den radikale primitivisme-linjens fremste organ - *A Revista de Antropofagia* 'Antropofagitidsskriftet', som i sitt første nummer trykket hans «Antropofagi-manifest». Tidsskriftet utkom i São Paulo i to, innbyrdes nokså forskjellige, avdelinger - kalt *dentições* 'tannfrembrudd' eller 'tannfelling' - den første fra mai 1928 til februar 1929, og den andre fra mars til august 1929 - ialt 26 nummer. Sentrale medlemmer i denne redaksjonen var Oswald selv og Raul Bopp, men de fleste av de liberale modernistene, og blant dem Mário, bidro innledningsvis også her. I andre *dentição* hardnet tonen betraktelig i aggressive og uforsonlige utfall mot alt som smakte av *passadismo* - arven fra den litterære fortid. Dermed oppsto det splittelse mellom «antropofagenes» harde indre kjerne og de øvrige liberale modernistene.

«KANNIBALISME» SOM ALTERNATIV?

Mário definerte tidlig den modernistiske bevegelsens nasjonale oppgave i tre grunn-prinsipper - *três princípios fundamentais*. Disse var:

1. *O direito permanente à pesquisa estética* 'Retten til kontinuerlig estetisk søken'
2. *A atualização da inteligência brasileira* 'Oppdateringen av den brasilianske intelligentsia'

3. *A estabilização de uma consciência criadora nacional* 'Etablering av en nasjonal kunstnerisk bevissthet'

Hva Mários tredje punkt - *a estabilização de uma consciência criadora nacional* - angår, må man konkludere med at de tidlige modernistenes kulturelle og etniske inkorporeringsstrategi representerte et klart brudd med den litterære tradisjonen, og ikke minst med romantikerne, som i meget liten grad hadde åpnet for innflytelse fra folkelige kilder, fordi de, sine nasjonale bestrebelser til tross, desavuerte den folkelige kulturen. Ved at hovedtendensen blant modernistene var ønsket om å forkaste hele den koloniale litteraturen, alt det som så negativt formuleres i de alt omtalte begrepene *academismo* og *passadismo*, sto man nå på bar bakke, ved et nytt nasjonalt utgangspunkt.

Dette forholdet, som jeg vil kalle «brudd-spørsmålet», og som representerer en **historisk-poetisk** problemstilling og ikke begrenser seg til forholdet til den nasjonale litterære tradisjonen, inneholder også det doble perspektivet jeg alt har vært inne på - vektleggingen av det nye i betydningen det europeiske, i forhold til det egne i betydningen folketradisjonen - i det enkelte kunstverk. Dette er et spørsmål som prinsipielt sett kun var et problem i forholdet til *Antas* nasjonalisme og manglende vilje til formell fornyelse, og kommer inn under Mários punkt 2: *a atualização da inteligência brasileira*. Men om verken konstellasjonen det moderne versus det nasjonale, eller vektleggingen av disse to faktorene, i seg selv var en kilde til konflikt, kan man ikke si det samme når man kommer til hvilke sider ved det moderne man skal adaptere, og i hvilken utstrekning man skal følge hvilke modeller. Med andre ord: avantgardistiske retninger som futurismen og dadaismen fant ikke like stor gjenklang hos alle.

Hva «brudd-spørsmålet» angår, var det Oswald og hans krets som sto som den mest radikale eksponent for **destruksjonsviljen** - eller «*o anti-passadismo*» - i den tidlige brasilianske modernismen. Det er også denne gruppen som viser den klareste vilje til å følge de mest radikale avantgardistiske forbilder. Dette er tydelig i «Brasiltre-manifestet» og får sitt ekstreme uttrykk i «Antropofagi-manifestet» fire år senere.

Oswalds postulat i «Brasiltre-manifestet» er at brasiliansk kultur består av et dobbelt fortids-lag, hvorav det som ligger nærmest «dagens» situasjon, den kolonialistiske kulturen, får betegnelsen *escola* 'skole' og den mest fjerntliggende, den pre-koloniale kulturen, *floresta* 'urskog'. I opposisjon til disse står «den moderne tid» med sin «samtds-skole» - *a escola do presente*. Denne introduserer avantgardens tanker fra Europa, og angir dermed retningslinjene for samtidens kunstneriske virke i tre

hoved-områder: 1) oppvurdering av massekulturens ulike primitive lag, 2) den ironisk-parodiske nedvurderingen (*decomposição* 'oppløsning') av intellektuelle strømninger i den offisielle brasilianske kulturen og 3) forsoningen av *floresta* og *escola*, der den innfødtes kultur kan spille sammen med den hvite i et nytt, intellektuelt perspektiv.

«Antropofagi-manifestet» gikk vesentlig lenger og forkastet - i sin fragmentariske og noe uklare samling av provokatoriske utspill - hele det post-koloniale samfunn med sine politiske og sosiale institusjoner, sitt patriarkat og sin rasjonelle grunnvoll. Det innfører også en ny tidsregning med utgangspunkt i en historisk hendelse: indianernes fortæring av biskop Sardinha. Alternativet som presenteres, er den ikke-idylliske primitivismen, det indianske menneske-eter-samfunnet (av Oswald fremstilt som **matriarkat!**). For å finne sitt nasjonale utgangspunkt, bør brasilianeren ta kannibalen som forbilde og rituelt *fortære* alt det den europeiske sivilisasjonen står for. - Tatt på alvor, reiser manifestet klart flere spørsmål enn det besvarer, f.eks. spørsmålet om de indianske kannibalenes rituelle fortæring av hverandre. «Antropofagi-gruppen», som en tid på rammeste alvor planla å avholde «den første kannibalistiske verdenskongress», skulle da heller ikke komme til å sette verken brede eller varige spor etter seg i den litterære praksis eller debatt på noe lengre sikt.

ET PERSONLIG MODERNISTISK MANIFEST

Mário ble tatt til inntekt for idéene i «Antropofagi-manifestet» fordi publiseringen av hans *Macunaíma* tidsmessig falt sammen med offentliggjøringen av manifestet, og fordi det antropofagiske elementet spiller en sentral plass også i hans egen tekst. Han delte imidlertid ikke manifestets tanker og fraba seg kategorisk enhver sammenkobling av manifest og eget prosaverk. En gjennomgang av hans teoretisk-programmatiske tekster om den modernistiske litteraturen viser dessuten at hans syn på «brudd-spørsmålet» ikke lar seg forene med «antropofagenes» fortærings-imperativ. Går man til hans allerede omtalte *Prefácio*, som altså er så tidlig som fra desember 1921, kommer hans avvikende holdning til dette spørsmålet klart til syne allerede der; det er med andre ord ikke noe som utvikler seg i løpet av bevegelsens første turbulente år og stadig mer antagonistiske stemning.

La oss likevel først se på forholdet til Mários tidligere siterte punkt 1, det suverent mest viktige, som fastslår den nye generasjonens *direito permanente à pesquisa estética*, og som ikke var noe kontroversielt spørsmål modernistene imellom, når man altså ser bort fra grupperingen rundt tidsskriftet *Anta*.

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

Mário legger frem sine tanker om den nye poesien og den poetiske skapelsesprosessen i sitt *Prefácio* for å forberede og begrunne sitt første modernistiske skriveprosjekt - diktsamlingen *Paulicéia Desvairada*, som nok til dags dato er den han er mest kjent for. Han utvikler disse tankene videre i det andre teoretiske arbeidet jeg innledningsvis nevnte - den 100 sider lange *A Escrava*-teksten, der tallrike teksteksempler fra verdenslitteraturen tjener som basis for argumentasjonen.

Tittelen - *A Escrava que não é Isaura* - fortjener i seg selv en kommentar: Den er for det første en (benektet) referanse til Bernardo Guimarães' erkeromantiske antislaveri-roman *A Escrava Isaura* 'Slavinnen Isaura', også kalt «den brasilianske *Onkel Toms hytte*», fra 1875. Tittelen kan dermed også leses som et uttrykk for et annet viktig prosjekt i den tidlige modernismen: den utstrakte parodieringen av de nasjonale klassikerne.

Mários slavinne Isaura er poesien slik Adam, inspirert av Guds skapelsesprosess, skapte henne i tidenes morgen. Teksten åpner med en lang Bibelsk lignelse - *Parábola* - som ender med at poeten Artur Rimbaud til slutt finner slavinnen og befriir henne fra all den utvendige pynt og staffasje hun gjennom nesten 2000 år er blitt nedlesset med, slik at hun igjen kan fremstå i all sin nakne, opprinnelige skjønnhet.

UNDERBEVISSTHETEN OG DET FRIE VERS

Det helt sentrale punkt i begge de to tekstene er underbevissthetens betydning i den skapende prosessen: *Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita* 'Når jeg føler at den lyriske impuls overmannet meg, skriver jeg, uten å tenke, det underbevisstheten roper til meg', sier han i åpningen av *Prefácio* (s. 13). Og han utdyper:

Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada.

'Jeg mener at den poetiske impuls, som er født av underbevisstheten og lutret gjennom en klar eller forvirret tanke, skaper setninger som i seg selv er fullkomne vers, uten å skjele til forutinntatte regler for betoning eller stavelsesantall.'

(*Prefácio* s. 17)

Heller ikke dette er kontroversielle tanker i forhold til de øvrige modernistene. Freuds tanker øvet stor innflytelse over denne generasjonen og

har satt tydelige spor etter seg i en rekke av Mários skjønnlitterære arbeider.

Denne ubevisste skapende impulsen må imidlertid, for at det skal skapes kunst, møysommelig slipes til gjennom det kritiske, våkne intellekt. Derav dette *Prefácio: rojão do meu eu superior*, 'Forord: et uttrykk for mitt over-jegs langsommelige møte' for å beskrive hans *Versos: paisagem do meu eu profundo*. 'Vers: mitt innerste vesens landskap.' (*Prefácio* s. 28).

Dette betyr ikke at dikterens indre landskap skal formidles til leseren som gåtefulle, hermetiske uttrykk; inspirasjonen må bearbeides møysommelig før den kan formidles meningsfylt: *O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação*. 'Poeten fotograferer ikke underbevisstheten. Det er inspirasjonen som har sitt utspring i underbevisstheten, ikke den skapende prosessen som sådan'. (*Escrava* s. 242-244). Her synder mange av de unge modernistene, mener Mário, som i detalj går i rette med deres lettvinte holdninger og formelle ufullkommenhet. Formidlingen fordrer likevel betydelig innsats også fra mottakerens side, som må heve seg til poetens følsomhetsnivå for at den moderne poesiers syntetiske, suggestive bilder kan bli til forståelse.

SPRÅKSPØRSMÅLET

Også språkspørsmålet var, innen den modernistiske bevegelsen, et ikke-kontroversielt område der Mário likevel kom til å sette dype spor etter seg. Modernismen satte ikke bare de gamle romantikernes kampsak på programmet igjen, men gjorde det muntlige folkespråket, med alle sine innslag av indianske og afrikanske ord, sin by-slang, sin dagligtale og sine uakademiske, grammatikalske avvik, til norm også i skjønnlitteraturen.

Den språkmektige og meget språkbevisste Mário gikk inn for systematisk å bruke dette nye brasilianske språket ikke bare i sine skjønnlitterære verk, men også privat, noe den omfattende korrespondansen hans viser. Sin vane tro angrep han problemet klassisk portugisisk versus brasiliansk, det han så sterkt problematiserer i *Macunaíma*, også teoretisk, i sin brasilianske grammatikk - den såkalte *Gramatiquinha de Mário de Andrade*, kommentert og utgitt først i 1990.

Språk- og form-spørsmålet var dessuten nært forbundet med hverandre; ved å fjerne seg fra den tradisjonelle akademiske språknormen, måtte man også forkaste de formelle mønstre den «akademiske» litteraturen bygde på. Kun det frie vers og bruken av *as palavras em liberdade* - ord og ordforbindelser frigjort fra den betydning de har i

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

dagligspråkets rutine - kunne gjengi den nye språklige frihet og gjen-skape det moderne menneskets motsetningsfylte hverdag.

BRUDD ELLER ARV SOM PRINSIPIELL PROBLEMSTILLING

Det er imidlertid når man kommer til «brudd-spørsmålet» at Mários selvstendighet virkelig blir åpenbar. Han åpner *Prefácio* med friskt og provoserende å karakterisere sin diktsamling *Paulicéia Desvairada* som en *livro evidentemente impressionista* 'en klart impresjonistisk bok', og legger til et innrømmende: *Ora, segundo modernos, êrro grave o Impressionismo.* 'Skjønt, etter de modernes mening, må Impresjonismen sies å være et alvorlig feilgrep.' (*Prefácio* s. 14) Han er fullstendig klar over at dette er å trampe i modernist-brødrenes klaver og fortsetter med et ironisk-unnskyldende:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. 'Man får ha meg unnskyldt at jeg er så akterutseilt i forhold til dagens kunstneriske strømninger. Jeg verdsetter også det gamle, jeg tilstår det.'

Det er nemlig slik at:

Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor dêste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. 'Ingen kan plutselig ganske enkelt frigjøre seg fra de grunn-teorier han i sin tid fikk inn med morsmelken; og det ville være hyklersk av forfatteren av denne bok om han påberopte seg innsikt i det moderne, når sannheten er at han ennå ikke helt har forstått det.' (*Prefácio* s. 14)

Utsagnet må både forstås som en erkjennelse av at han ennå har et langt lerret å bleke før han kan kalle seg en ekte modernistisk forfatter, men er nok først og fremst ment som et spark til alle disse som hadde en langt mer overfladisk holdning til det å «bli en vaskeekte modernist». Hans erkjente «passadismo», i betydningen anerkjennelse av fortidens mestre og deres fortsatte verdi som forbilder og inspirasjonskilde, innebærer derfor ingen lavere prioritering av oppgaven med å reformere og modernisere det litterære uttrykket.

Mário er meget eksplisitt i dette spørsmålet: Med utgangspunkt i et oversatt sitat fra Maiakovski som roper ut sitt *Apaga o antigo do teu coração!* 'Riv alt det gamle ut av ditt hjerte!', bekjenner han sin fundamentale uenighet:

Eu por mim não estou de acôrdo com aquele salto para o futuro. (...) Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. (...) Maiakowski exagerou.

‘Jeg for min del kan ikke slutte meg til dette spranget mot fremtiden. (...) Jeg klarer heller ikke å overbevise meg selv om at man bør rive vekk alt det gamle. Det er ikke nødvendig å gjøre det for å kunne fortsette fremover. Hva mer er: det gamle er særdeles nyttig. (...) Maiakowski overdrev.’

(A *Escrava* s. 222-223)

Han bekjenner tvert imot sin store gjeld til verdenslitteraturens klassikere, som Homer, Vergil og Dante, og konkluderer med å hevde sin rett til å la seg inspirere også av gresk oldtid og portugisisk middelalder: *Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Alvares*. ‘Jeg vet dessuten at en moderne kunstner meget vel kan la seg inspirere av grekernes Orfeus eller av det gamle Lusitanias Nun'Alvares.’ (Prefácio s. 29)

Å la seg inspirere av de gamle vil selvfølgelig ikke si det samme som å følge deres *formelle* eksempel: *O passado é lição para se meditar, não para reproduzir*. ‘Man skal reflektere over det gamle, ikke reprodusere det.’ (Prefácio s. 29) Hans lange artikkelserie *Os mestres do passado* ‘Fortidens mestere’ fra 1921, der han kritisk gjennomgår de største parnassianistene, understreker ytterligere dette standpunktet. Mários resept for prosessen videre blir derfor: *O amor esclarecido ao passado e o estudo da lição histórica dão-nos a serenidade*. ‘Det er gjennom den *opplyste* kjærlighet til fortiden og studiet av det historien kan lære oss, at vi når innsikt og klarhet.’ (A *Escrava* s. 274) - Nå skal det ikke lenger bare provoseres og rives ned!

IMPORT AV DEN EUROPEISKE AVANTGARDENS MODELLER

Mário kom dermed også til å innta en noe divergerende holdning til spørsmålet jeg allerede flere ganger har vært inne på, nemlig hvilke sider ved det moderne man skulle adaptere, og i hvilken utstrekning man skulle gjøre det. - De brasilianske modernistenes nasjonalitetsprosjekt lot seg kombinere med moderniseringsprosjektet også fordi den europeiske søken etter det moderne bar i seg behovet for redefinering - ikke etnisk-kulturelt, men bevissthetsmessig. Opplevelsen av rasjonalismens død og det industrielle, kommersielle samfunnets fallitt fikk

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

også Europas intellektuelle til å søke tilbake til det primitive samfunn for inspirasjon. For de brasilianske modernistene vil dette si at de både skulle forholde seg til Europas nye fokusering på det primitive, og til sin egen - hvilket betyr at også primitivismeprojektet fikk et problematisk dobbeltperspektiv.

Jeg tror det er riktig å si at «antropofagi-bevegelsen» primært kom til å forholde seg til den egne kulturens primitive basis utfra et slikt europeisk perspektiv. Mário - som altså ikke sluttet seg til denne retnings dramatiske, men egentlig utvendige, primitivismebegrep, dens proklamasjon av en radikal, ny basis for noe eget som ikke fantes som en realitet - representerte på sin side den introspektive linje som kunne føre til en reell utvikling mot en ny nasjonal erkjennelse. I et brev av 23.12.1927 karakteriserer han seg selv som «primitiv» i den forstand at han er del av starten på en helt ny prosess (*Sou primitivo porque sou indivíduo numa fase principiando*) - og ikke utfra noe ønske om å gjenskape en tilstand han er dømt til å måtte forholde seg som fremmed overfor.

Det ligger nødvendigvis heller ingen motsetning mellom avantgardens retningslinjer og den nasjonale målsetning slik den ytrer seg innen den brasilianske modernismens skriveprosjekt. Litteraturhistorikeren Afrânio Coutinho hevder i ettertid tvert imot at det kulturelle konglomerat den brasilianske blandingskulturen utgjør, står cubismens, ekspresjonismens og surrealismens virkelighetsoppfatning nærmere enn hva tilfellet er i det kulturelt og utviklingsmessig langt mer homogene Europa. Avantgardens formspråk skulle dermed være godt egnet til å formidle nasjonens kulturelle kompleksitet.

At Mário med sikkerhet ville gitt sin tilslutning til Coutinho på dette punkt, kan man lese ut av hans egen skjønnlitterære produksjon, der påvirkningen fra flere av disse «ismene» klart lar seg påvise. Det han protesterte mot, var å bli satt i bås. Det stred for det første mot hans programpunkt nummer én - *o direito permanente à pesquisa estética*, men også mot modernismens grunnidé: *Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui* 'Den representerte ingen helhetlig estetikk, verken i Europa eller her hos oss', sier han senere i *O Movimento Modernista*. Derfor reagerte han allerede i mai 1921 så voldsomt da Oswald publiserte en artikkel om ham under tittelen *Meu poeta futurista* 'Min futuristiske poet'. Den italienske futurismens «far» - Marinetti - hadde tidligere besøkt São Paulo, og Oswald var åpenbart sterkt influert av ham.

Mário fant merkelappen utilstedelig og ble ikke ferdig med å understreke sin avstandtagen til mannen, som også rent personlig hadde gjort et særdeles dårlig inntrykk på ham (*me fez a mais idiota das impressões*

‘han gjorde et usigelig idiotisk inntrykk på meg’). I sitt *Prefácio* hamrer han løs:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou.

‘Jeg er ikke futurist (av Marinetti- typen). Jeg har sagt det før og gjen-
tar det nå. Jeg har enkelte felles berøringspunkter med futurismen.
Oswald de Andrade tok feil da han kalte meg futurist.’

(*Prefácio* s. 16)

Mário påpeker dessuten at de europeiske modellene man importerte - og ikke minst futurismens idéer - nå slett ikke lenger var å betrakte som revolusjonerende nye i Europa; de var tvert imot vel og vakkert ved å bli etablert i det akademiske og litterære liv, og ikke lenger egnede våpen i kampen for estetisk frigjøring eller et eget kunstnerisk uttrykk. Og når den eldre Mário så sterkt understreker at den tidlige modernismen var *destruidor*, og det ikke bare i tradisjonell betydning i forhold til fortidens litterære koder, men også i det enkelte forfatterskap, så skyldes det nettopp det han hos mange så som en hang til ukritisk dilting etter de importerte modellene.

MODERNISMENS TEMATIKK - FORHOLDET KUNST/NATUR

Også den tidlige brasilianske modernismens tematikk preges av bevegelsens doble perspektiv m.h.t. å fremme både det moderne og det nasjonale eller primitive. Mários bruk av det primitive som tema rommer ingen kime til uenighet med de øvrige modernistene, og det folkloristiske materialet han anvender som en del av sitt kildestoff i *Macunaíma*, finnes også i Raul Bopps *Cobra Norato* og i Cassiano Ricardos *Martim Cererê*, for bare å nevne de tekster som i samtid og ettertid er regnet som de viktigste på området.

Heller ikke den tematiske anvendelsen av det primitive var i og for seg nytt, idet deler av dette materialet med nødvendighet var å finne også i romantikernes indianistiske verk, et forhold Mário hadde klart for seg: *O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado.* ‘Vår primitivisme representerer en ny og konstruktiv fase. Vår oppgave blir å gi en systematisk og metodisk fremstilling av det fortiden kan lære oss.’ (*Prefácio* s. 26)

Det nye er omfanget det primitive materialet brukes i, og det faktum at det ikke lenger anvendes som miljømessig staffasje, men har direkte

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

relevans for intrigenes kjerne. Og ikke minst - at det ikke lenger er underkastet noen på forhånd vedtatt fremstillingsmessig norm. Vi snakker dermed om et grunnlagsmateriale som serveres i en lang rekke svært forskjellige versjoner innen en primitivistisk trend som ikke med samme intensitet videreføres i modernismens senere faser.

I Mário de Andrades forfatterskap er det fremfor alt i *Macunaíma*-teksten at disse problemstillingene står i fokus. - I sin jakt på det egentlige Brasil i språk og legender forholder Mário seg på den ene siden strengt til sitt grunnlagsmateriale, men røper likevel en intensjon med bruken av det som etter mitt syn avviker fra de øvrige sammenlignbare verkene, som på dette punkt alle må sies å bruke selve materialet langt mer tradisjonelt. Når Mário på s. 19 i sitt *Prefácio* roper et *Fujamos da natureza!* 'La oss flykte fra naturen!', fordi

Arte não consegue reproduzir natureza, nem êste é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (...) ora inconscientemente (...) foram deformadores da natureza,

'Kunst kan aldri reprodusere naturen, og det er da heller ikke kunstens oppgave. Alle store kunstnere har, bevisst (...) eller ubevisst (...) forvrenget naturen,'

er dette uttrykk for en holdning som, i h.h.t. min analyse av *Macunaíma*, også direkte knytter an til hans syn på «brudd-spørsmålet», gjennom måten deformasjonsprosessen i dette tilfellet gjennomføres på.

Heller ikke innen «det modernes» område er Mário imidlertid villig til kun å forholde seg til «tradisjonelle» temaer. Slik tilfellet var i hans holdning til «brudd-spørsmålet», avviser han det programmatisk i at kun den moderne, tekniske og hektiske livsstil skal stå tematisk i sentrum i den moderne kunsten.

MÁRIO - IDENTITET OG INTEGRITET

Mário avslutter sitt *Prefácio* med følgende erklæring: *Tenho a felicidade de escrever meus milhores versos. Milhor do que isso não posso fazer.* 'Jeg er i den lykkelige situasjon at jeg nå skriver mine aller beste vers. Bedre enn dette, evner jeg ikke.' (*Prefácio* s. 26-27) Og han fortsetter, på s. 29:

Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei. Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha.

'Jeg tilbragte mange år på leting etter meg selv. Og jeg fant meg selv. Så kom bare ikke her og påstå at jeg nå går rundt

og jakter på det originale, for jeg har for lengst innsett hvor det var å finne; det tilhører meg, det er mitt eget.'

Over flere sider oppholder han seg ved dette: hans diktning, som har sin rot i hans egen, subjektive underbevissthets dyp, må følge - og har nå funnet - sin egen form. Han er ikke avhengig verken av å tilhøre skoler eller vinne tilhengere; han er vant til å stå alene: *Você está reparando de que maneira costume andar sozinho?* 'Legger du merke til hvordan jeg alltid har for vane å stå alene?' (*Prefácio* s. 27)

Det er konklusjonen til den unge poeten i 1921, som her i sin redegjørelse for *O Desvairismo* - 'Hallusinismen', og enda sterkere i *A Escrava*, i sin forpliktelse overfor den nye litteraturen som må og skal skapes, erklærer og forsvarer sitt eklektiske forhold til alle ismer og sin totale kunstneriske frihet, og dermed heller ikke er villig til å kutte båndet til fortiden. De to tekstenes tallrike positive referanser til Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren og Mallarmé, for nå bare å nevne de viktigste, gjør det klart at han, hva den nære fortid angår, som poet særlig føler seg beslektet med den europeiske symbolismen. I tillegg nevner han sin påvirkning fra Freud, og dessuten fra Ernest Renan. Han avslutter sin «modernistiske poetikk» med følgende programerklæring:

1. *Respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético.* 'Respekt for underbevissthetens frihet. Følgelig: bort med det poetiske objekt.'
2. *O poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria.* 'Reintegrering av dikteren i dagligliv og samtid. Derfor: fornyelse av den hellige skaperkraft.'

(*A Escrava* s. 224)

MÁRIO DE ANDRADE - FORSKEREN OG KULTURARBEIDEREN

Mários skjønnlitterære produksjon kommer i bakgrunnen etter 1930; han utgir *Contos de Belazarte* 'Belazartes fortellinger' i 1934 og det lyriske «oppsamlingsheatet» *Poesias* 'Dikt' i 1941; deretter kommer *Lira Paulistana* 'São Paulo-lyre' og dessuten *Contos Novos* 'Nye fortellinger' i h.h.v. 1946 og 1947. Fra 1934 og til sin død i 1945 hadde han sentrale stillinger innen undervsning, kulturforskning og -formidling. Samtidig var han i økende grad plaget av vedvarende helsemessige problemer av fysisk og psykisk natur. Han arbeidet imidlertid like ufortrødent, noe den bibliografiske oversikten med all tydelighet viser. Han synes å ha tatt sitt gamle programpunkt nr. 2 - *a reintegração do poeta na vida do seu*

Mário de Andrades plassering innen den brasilianske modernismen.

tempo - ikke bare som en estetisk retningslinje, men også helt konkret. Etter ti år med intens skjønnlitterær produksjon brukte han nå det meste av sin arbeidskraft på litteraturkritikk, musikk- og kunsthistorie, der han leverte bidrag som ikke bare har verdi idag, men som er blitt klassikere for alle som vil sette seg inn i brasiliansk kulturhistorie, regionalt og nasjonalt.

Han formulerer selv denne overgangen slik, helt mot slutten av tilbakeblikket han gir i *O Movimento Modernista* fra 1942:

Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.

‘Det var et helt bevisst valg som fikk meg til å overgi fiksjonen til fordel for en forskerrolle jeg dypest sett ikke kjenner meg hjemme i. Men jeg hadde besluttet å la alt det jeg gjorde gjennomsyres av en nytteverdi, en praktisk verdi fra det daglige liv, slik at det kom noe mer jordnært ut av det enn fiksjon, estetisk glede, overjordisk skjønnhet.’

(*O Movimento Modernista* s. 254)

Allerede idyllen fra 1927 er imidlertid et godt eksempel på dette; dens karakter av *romance de tese* overskygger klart det den har av litterære kvaliteter. Mário var også selv av den oppfatning at nytteaspektet nok hadde forringet den kunstneriske verdi i mye av det han skrev, men det var en pris han var villig til å betale. I 1921 omtalte han altså djervt dette aspektet som *a renovação da sacra fúria*. Han kom, opp gjennom årene, også stadig offentlig til å hevde kunstens og kunstnerens sosiale og historiske forpliktelse, og nødvendigheten av at den kunstneriske virksomheten har en intensjon. I 1942 er alt det den desillusjonerte og uhyre selvkritiske Mário ser, et gap mellom intensjon og resultat. - Tanken er, ved nærmere ettersyn, altså likevel ikke ny hos ham.

KONKLUSJON: MÁRIO DE ANDRADES PLASSERING INNEN DEN BRASILIANISKE MODERNISMEN.

Hvordan blir så Mário å plassere innen den brasilianske modernismen? Jeg tror hans plassering best lar seg beskrive som ulike variasjoner over konstellasjonen sentrum-periferi. I modernismens første fase var han bevegelsens lærde sentrum, men hevdet samtidig holdninger som til dels marginaliserte ham. I dens annen fase var han et kritisk og pedagogisk sentrum som samtidig, på grunn av sitt oppslukende forsknings-

og undervisningsarbeid, levde i det skapende litterære miljøets periferi. I et totalperspektiv for hele perioden ytrer denne spenningen seg som forholdet mellom Mário som den kunstnerisk aktivt nyskapende innen både poesi og prosa, og som den selvstendig reflekterende teoretiker i bevegelsens aktive midte, i opposisjon til den personlig konservative, tilbaketrukne kulturarbeider, som gjennom sin sterke betoning av de kunstneriske bestrebelsenes forpliktende sosiale kontekst og sin erklærte vilje til også å ta fortidens eksempel med inn i den moderne litteraturen, holdningsmessig befant seg i bevegelsens randsoner.

Spenningen ligger innebygget helt fra starten av. *A Escrava* var til-egnet Oswald, noe som vanskelig kan bety annet enn at Mário allerede ved begynnelsen av 1920-tallet var oppmerksom på divergensene som senere skulle ende med brudd de to imellom. Det forutgående *Prefácio* åpner på sin side med en lang dedikasjon fra Mário - *único discípulo* 'Mário - eneste disippel' til Mário - *seu Guia, seu Senhor e Mestre querido* 'Mário - hans Veiviser, Herre og kjæreste Mester'.

Denne merkelige og også noe ironiske apologi fra poeten overfor seg selv som teoretiker, må leses som en erkjennelse av hvor vanskelig det er å sette teori og estetiske visjoner om i kunstnerisk praksis. Men også som et uttrykk for den vilje til kunstnerisk selvstendighet som Mário de Andrade, ikke minst gjennom sitt bidrag til verdenslitteraturen - hovedverket *Macunaíma* - som først ble kritisert ihjel og dernest begravd i 40 års taushet, viste seg beredt til å betale omkostningene ved.

BIBLIOGRAFISK OVERSIKT

- Andrade, Mário de: *Paulicéia Desvairada* (1922) in: *Poesias Completas*, Obras Completas II, São Paulo, u.d.
- *A Escrava que não é Isaura* (1925) in: *Obra Imatura*, 3. utg., Belo Horizonte 1980.
 - *Amar, Verbo Intransitivo* (1927). 16. utg. Belo Horizonte 1989.
 - *Macunaíma, o Herói sem nenhum Caractere* (1928), LTC. Rio de Janeiro 1978.
 - *Contos de Belazarte* (1934), 7. utg. Rio de Janeiro/Belo Horizonte 1980.
 - *O Movimento Modernista* (1942) in: *Aspectos da literatura brasileira*, Obras Completas X, São Paulo u.d.
 - *Lira Paulistana* (1946) in: Obras Completas II, São Paulo u.d.
 - *Contos Novos* (1947), 11. utg. Belo Horizonte 1983.
 - *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*, i utgave ved Edith Pimentel Pinto, São Paulo 1990.

Mário de Andrade plassering innen den brasilianske modernismen.

- Andrade, Oswald de: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), in: Obras Completas II, Rio de Janeiro 1972.
- *Do Pau - Brasil à Antropofagia e as Utopias*, Obras Completas VI, Rio de Janeiro 1978.
- Bopp, Raul: *Cobra Norato e outros poemas* (1931) 16. utg. Rio de Janeiro 1983.
- *Movimentos Modernistas no Brasil 1922-1928*. Rio de Janeiro 1966.
- Brito, M. da Silva: *História do Modernismo brasileiro*, 2. utg. Rio de Janeiro 1964.
- Cândido, A./Castello, J.A.: *Presença da literatura brasileira III - Modernismo*, 2. utg. São Paulo 1967.
- Chaves, F.L. m.fl.: *Aspectos do modernismo brasileiro* Pôrto Alegre 1970.
- Coutinho, Afrânio: *Introdução à literatura no Brasil* Rio de Janeiro 1959.
- *A tradição afortunada*, São Paulo/Rio de Janeiro 1968.
 - *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro 1983.
- Lucia, Helena: *Modernismo brasileiro e vanguarda* São Paulo 1989.
- Ricardo, Cassiano: *Martim Cererê* (1928), 12. utg. Rio de Janeiro/Brasília 1972.
- *22 e a poesia de hoje*, Rio de Janeiro 1964.
- Sletsjøe, Anne: *Drømmen om paradiset som gikk tapt. En studie av identitetsbegrepets fremtredelsesformer i Mário de Andrades «Macunaíma - o herói sem nenhum caráter»*. Universitetet i Oslo 1992 (avhandling).